

وزارة الثقافة والفنون والتراث
إدارة البحوث والدراسات الثقافية

الثورة الرومنسية

تيم بلانينغ

ترجمة : عبدالودود العمراني

كتاب «الثورة الرومنسية» للأكاديمي البريطاني تيم بلانينغ أستاذ التاريخ بجامعة كامبريدج الصادر بالإنكليزية سنة 2010 مرجع تاريخي وأدبي وفنّي فائق الأهمية.

يرى المؤلِّف أنّ هناك ثورتان مهمّتان أثّرتا بشدة في العالم الحديث هما «الثورة الفرنسية» (أمّ حقوق الإنسان والحريات المدنية) و«الثورة الصناعية» (أمّ التكنولوجيا والتصنيع). ثم يضيف أنّ هناك ثورة ثالثة أثّرت في عالمنا الحديث بشدة ولكن لم يُعرها المؤرّخون العناية الكافية، ألا وهي «الثورة الرومنسية». ويفسّر أنّ هذه الثورة وراء مفهوم الفنان الفردي المعاصر والقيمة التي أصبحنا نوليها للأعمال الفنية، كما إنّها شكّلت نظرتنا إلى العالم، نظرة لا يطغى عليها العقل لوحده، بل فيها مكان للمشاعر والأحاسيس الإنسانية.

والكتاب دراسة محكَمة تُبرز دور الثورة الرومنسية في نظرتنا الحالية إلى الآداب والفنون والتراث، وهو غني جدا بالمراجع للدارسين وللراغبين في مزيد التعمق في هذه المسألة المحورية.

ISBN 978-614-01-1098-4
9 786140 110984
ISBN 978-9973-33-420-6
9 789973 334206

37

www.edition-medali.com

وزارة الثقافة والفنون والتراث
إدارة البحوث والدراسات الثقافية

الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
www.asp.com.lb - www.aspbooks.com

جميع كتبنا متوفرة في موقع نيل وفرات.كوم www.neelwafurat.com - www.nwf.com

تصميم الغلاف: علي القهوجي

الثـورة
الرومنسيـة

الثورة الرومنسية

تيم بلانينغ

ترجمة: عبدالودود العمراني

الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. SAL

دار محمد علي للنشر
تونس

وزارة الثقافة والفنون والتراث
إدارة البحوث والدراسات الثقافية

بسم الله الرحمن الرحيم

الطبعة الأولى: 1434 هـ - 2013 م

ردمك الدار العربية للعلوم ناشرون: 978-614-01-1098-4

ردمك دار محمد علي: 978-9973-33-420-6

العنوان: الثورة الرومنسية

تأليف: تيم بلانينغ

ترجمة: عبد الودود العمراني

وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر

إدارة البحوث والدراسات الثقافية: الدوحة ص.ب. 23700 قطر

هاتف: 974.44022789+ - فاكس: 974.44653925+

دار محمد علي للنشر © عمارة زرقاء اليمامة 3027 صفاقس - الجمهورية التونسية

Email: edition.medali@tunet.tn الموقع: www.edition-medali.com

الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم

هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (1-961+)

ص.ب: 13-5574 شوران - بيروت 1102-2050 - لبنان

فاكس: 786230 (1-961+) - البريد الإلكتروني: asp@asp.com.lb

الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

التنضيد وفرز الألوان: أبجد غرافيكس، بيروت - هاتف 785107 (9611+)

الطباعة: مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت - هاتف 786233 (9611+)

المحتويات

المقدمة

تغيّرت أوروبا ما بين أواسط القرن الثامن عشر وأواسط التاسع عشر الميلاديين بسرعة فائقة وبصورة جذرية لدرجة أنّه يمكن أن نتحدث بإنصاف عن خط فاصل في تاريخ العالم. وكان الناس الذين عايشوا تلك الفترة يستخدمون باطراد كلمة "ثورة" للتعبير عن إدراكهم أنّهم يعيشون أزمانًا مثيرة مثلما كانت الحال إبّان "الثورة الأمريكية" و"الثورة الفرنسية" و"الثورة الصناعية". كما أضاف المؤرّخون إلى الثورات المذكورة عدة ثورات أخرى، ولا سيّما "الثورة الزراعية" و"الثورة التجارية" و"ثورة الاتصالات" و"الثورة الاستهلاكية". كان اندهاش المعاصرين شديدًا بالفعل أمام نسق التغيير وتنوّعه. وهكذا استعجب على سبيل المثال سنة 1818م الناشر الألماني فريدريش بارثس من أنّ "عصرنا قد جمع في ثلاثة أجيال على قيد الحياة اليوم ما لا يمكن جمعه. ولا يوجد خيط مسترسل يربط التناقضات الهائلة بين ما حصل في السنوات 1750م و1789م و1815م. فهي لا تبدو للناس على قيد الحياة اليوم تسلسلاً من الأحداث"[1]. كما كتب بعد عشرين سنة الناقد الموسيقي البلجيكي فرنسوا فيتيس المولود عام 1784م أنّ العالم تغيّر في فترة حياته بطرُق أكثر ممّا تغيّر طوال كلّ التاريخ البشري السابق[2].

لم تمسّ التغييرات العالم المادّي فحسب؛ بل إنّ الذين عاشوا ليشاهدوا عالم فولتير ورينولدز وهايدن يفتح الطريق لعالم هوغو وتورنر

وفاغنر أدركوا أنّ ثورة ثقافية عظيمة قد حصلت. إنّها "الثورة الرومنسية" التي تستحقّ مركزًا مماثلاً للذي احتلّته الثورات الأخرى. وحتّى إن لم تكن لها نقطة انطلاق واضحة على غرار إعلان الاستقلال أو سقوط الباستيل، فإنّ المعاصرين أدركوا جيدًا أنّ هناك جيَشانًا هائلاً يهزّ العالم الثقافي. وحتّى المترددون في الإقرار بانتمائهم اعترفوا بالتأثير الذي حصل لهم. كتب دولاكروا على سبيل المثال: "إذا كانت الرومنسية تعني التجلّي الحرّ لانطباعاتي الشخصية ونفوري من النماذج المنسوخة عن المدارس واشمئزازي من الوصفات الأكاديمية، عليّ أن أعترف بأني لستُ رومنسيًّا اليوم فحسب، بل إنّي كنتُ كذلك منذ سنّ الخامسة عشرة"[3]. في غضون جيلين أو ثلاثة لا أكثر، تمزّق كتاب القواعد للماضي الكلاسيكي. ولم تأخذ مكانه مجموعة أخرى من القواعد، بل مقاربة للإبداع الفنّي مختلفة جذريًّا أنتجت المسلّمات الجمالية للعالم الحديث، حتّى وإن ثبت أنّ تعريف الرومنسية يظلّ مراوغًا.

في شهر ديسمبر 1923م قدّم آرثر لوفجُوي أستاذ الفلسفة بجامعة جون هوبكنس محاضرة لدى الاجتماع السنوي للجمعية الأمريكية للغة الحديثة عنوانها: "حول التمييز بين مختلف التيارات الرومنسية"[4]. وقد تسلّى جمهوره بالسرد الذي قدّمه لقائمة بعض المرشّحين في الماضي للقب "أب الرومنسية" من أفلاطون إلى القديس بولس إلى فرنسيس بيكون إلى الكاهن جوزيف وارتن إلى روسو وكانط على سبيل المثال لا الحصر. وبعد أن عدّد عرض مختلف أصناف الرومنسية وتضارباتها المتنوعة واستخلص متذمّرًا: "من الحماقة أن يُحاول المرء أن يقيّم بصفة عامة حتّى مجرّد صنف واحد من الرومنسية محدد زمنيًّا، ناهيك عن تقييم "التيار الرومنسي" ككلّ"[5]. لقد تكرّر التصريح بهذا الحكم

بدرجات متفاوتة من الحدة على طول امتداد القرن العشـــرين م. وفي كتاب مؤثّر حول إنكلترا على سبيل المثال، استخدمت مارلين بـــاتلر كلمة "رومنسي" في عنوانها، ثم أعلنت منذ الصفحة الأولى أنّها "عفاها الزمن" ولن يُدركها الشعراء الذين أُطلقت عليهم[6].

وعلى الشاكلة نفسها، تحدّدت عدة نقاط انطلاق. وهي تشمل: مؤلّف بيرانيزي[1] "الآثار العتيقة العائدة لزمن الجمهورية" لسنة 1748م (ميشال فلوريسوني)؛ وزلزال لشبونة سنة 1755م (كينث كـــلارك)؛ و"هيلويز الجديدة" لروسو[2] سنة 1761م و(موريس كرنستون)؛ رحلة هردر[3] إلى فرنسا سنة 1769م و(روديغر سفرانسكي)؛ أشعار بلايك[4] "أغاني البراءة" سنة 1789م و(موريس بورا)؛ والكتاب المشترك لفيلهلم هاينريش فاكنرودر مع لودفيغ تيك[5] "التدفقات القلبية المخلصة لناسك يعشق الفن" سنة 1797م (هانس يواخيم شوبس)[7]. وهناك مشاركات شهيرة أخرى مثل تجربة التغيير لروسو على طريق فنسان سنة 1749م؛ وكابوس هوراس والبول[6] الذي دفعه إلى كتابة روايته القوطية "قصـــر أوترانتو" سنة 1764م؛ واستجابة غوته[7] الحماسية لـــــ "كاتدرائيـــة ستراسبورغ" سنة 1770م.

وقد خصّص الباحثون جهودًا كبيرة لتحديد زمن ظهور كلمـــة "رومنسي" أوّل مرة. ظهرت الكلمة أوّل مرة حسب الوثائق في عنوان كتاب صغير وظريف نُشر سنة 1650م: "هربا بارياتيس، أو الزهـــرة

1 Piranesi.

2 Jean Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*.

3 Herder.

4 William Blake.

5 Wilhelm Heinrich Wackenroder and Ludwig Tieck.

6 Horace Walpole.

7 Goethe.

الحائطية كما انبثقت من الزنـزانة الحجرية للسجن البلـدي بلنـدن المسمّى نيوغايت: وهو تاريخ صحيح جزئيًّا وورومنسي جزئيًّا وربّـانيّ من الناحية الأخلاقية: وفيه يجري تحليل الزواج بين الواقع والخيـال"[8]. وبعد ثماني سنوات ظهر أوّل اقتباس ارتأى اللغويون أنّه يستحق الدخول إلى قاموس أكسفورد للغة الإنكليزية، وقد حرره هذه المرة الأنغليكاني هنري مور من كريتس كوليدج في كمبريدج الذي كتب: "أتحـدث بوجه خاص عن ذلك الخيال الحرّ في أغلب جوانبه كالذي نسـتخدمه في الإبداعات الرومنسية"[9]. واستُخدمت الكلمة أيضًـا بالإنكليزيـة أواسط القرن السابع عشر م لوصف المناظر الطبيعية الخلابة والبنايات، كما بدا من وجهة نظر ساموبل بيباي الذي اعتبر قصـر ويندسـور "أكثر القصور رومنسية في العالم". غير أنّ المفردة استُخدمت في معظم الأحيان بمدلولات السخرية والتهكم للإشارة بطريقة مهينة للروايـات الخيالية الباروك المحررة "مثل القصص الرومنسية القديمة". كما ظهرت "رومانيسك" *romanesque* بهذا المعنى كذلك في قاموس مجمع اللغـة الفرنسية سنة 1694م[10]. ومع ثلاثينيات القرن الثامن عشـر سـلكت "رومانتيش" *romantisch* طريقها في دوريات اللغة الألمانية[11].

بدأت المفردة خلال القرن الثامن عشر م تنحو ببطء باتجاه معناها الحديث. ظهرت إشارة مبكّرة لدى شاعر البلاط توماس وارتـون في كتابه "أصول الرواية الرومنسية في أوروبا" الصادر سنة 1774م، الذي فصل فيه بين الأدب الذي أطلق عليه "الرومنسي" وبـين الأعـراف الكلاسيكية. وهكذا وصف على سبيل المثال "الكوميديا الإلهية" لدانتي على أنّها "مصنّف رائع يجمع بـين الخيـال الكلاسـيكي والخيـال الرومنسي"[12]. غير أنّ وارتون استخدم الكلمـة لأغـراض وصـفية وللترتيب الزمني. ثمّ ظهر في ألمانيا عند التفاتة القرن التاسـع عشـر م

برنامج صريح وواضح أطلق عليه "رومنسي". وقد سبق إليه الأخوان فريدريش وأوغست فيلهلم شليغل، وكانا ناطقَين باسم المجلة الدورية أتينيوم المُؤسّسة عام 1798م. وهي المجلة التي نُشرت فيها أوّل مرة إحدى روائع الشعر الألماني الرومنسي: "ترنيمة الليل" بقلم نوفاليس، الاسم المستعار للأرستقراطي السكسوني فريدريش فون هاردنبرغ.

تزامن هذا التوضيح مع الانتشار السريع للفلسفة الألمانية والأدب الألماني. وإذا كان الألمان المنتمون للحركة البروتورومنسية "العاصفة والاجتياح"[1] لسبعينيات القرن الثامن عشر م قد استلهموا من الكتّاب الإنكليز وخاصة شكسبير، فقد بادلهم هؤلاء المجاملة بسخاء على أيدي والتر سكوت (الذي أقرّ بنفسه في العقد الأخير من القرن الثامن عشر م بأنّه "مولع بشدة بالألمانية")، وهنري كراب روبنسون وساموئيل تايلور كولريدج، وهذا غيض ثلاثة من فيض المرسِلين الباثّين الرئيسيين[13]. وكانت هناك في أوروبا القارية قناة أكثر أهمية هي مؤلّف مدام دو ستال "حول ألمانيا"[2]، لا سيّما أنها كانت تكتب بلغة المثقفين المشتركة في حوض البحر الأبيض المتوسط. نُشر الكتاب أوّل مرة بالفرنسية في لندن سنة 1813م وتُرجم على الفور تقريبًا إلى الإنكليزية[14]. ومن جملة ما جاء في الكتاب، قارنت مدام دو ستال بين الأدب في فرنسا - "الأكثر كلاسيكية" من بين الآداب، ومنه الأكثر نخبوية - ورومنسية الألمان، الشعبويين والشعبيين بما فيه الكفاية لدرجة أنّهم اخترقوا المجتمع من نهر الراين إلى البلطيق[15]. ثم تتالت الإشارات إلى الرومنسية بكثرة

1 Sturm und Drang وقد وردت ترجمتها "العاصفة والاجتياح" في "الرومنطيقية ومنابع الحداثة" تأليف محمد قويعة، نشر جامعة منوبة، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، السلسلة: آداب، المجلد 40، الطبعة الثانية 2011، ص. 264 الهامش 14.

2 Madame de Staël, *De L'Allemagne*.

وبسرعة عبر أوروبا. في سنة 1817م شجب الحرسُ القديم الرومنسيين *romantiki* في روسيا ناعتين إيّاهم "بالمنشقّين الأدبيين الذين استسلموا جسدًا وروحًا لحوريات الشعر الماجنات للبرناس الرومنسي"[16]. ويبدو أنّ أوّل مثقّف فرنسي سمّى نفسه رومنسيًّا هو ستندال عندما كتب إلى صديق له سنة 1818م "إنّي رومنسي متحمّس، ويعني أنّي مع شكسبير ضدّ راسين ومع لورد بايرون ضد بوالو"[17]. وكتب في السنة ذاتها الشاعر البولندي رسالة علمية قارن فيها بين الكلاسيكية والرومنسية، بينما بدأ يظهر في الطرف الآخر من أوروبا، في إسبانيا، الفارق ذاته في الصحف الدورية. كما كتب غوته سنة 1818م متحدثًا عن إيطاليا: "ينقسم الجمهور إلى فريقين مصطفّين الواحد قبالة الآخر مستعدّين للمعركة. وفي حين نحن معشر الألمان نستخدم النعت رومنسيًّا بسلام كلّما سنحت الفرصة، يشير في ميلانو المصطلحان رومنسي وكلاسيكي إلى طائفتين لا يمكن التوفيق بينهما". كما أشار سنة 1823م الشاعر البرتغالي أليمدا غاريت إلى "نحن معشر الرومنسيين"[18]، وهكذا دواليك.

لم يكن كلّ شخص متأكّدًا ممّا تعنيه. فالأمير بيوطر أندريافتش فيازمسكي رغم كونه الأكثر إفصاحًا عن نفسه من بين الرومنسيين الروس، اعترف سنة 1824م قائلاً إنّ "الرومنسية مثل الشبح، يؤمن بها الكثير من الناس وهناك قناعة بأنّها موجودة، لكن أين سماتها المميزة؟ وكيف يمكن تعريفها؟ وكيف يمكن الإشارة إليها بالبنان؟"[19] يمكن القول قطعًا إنّها ليست أسلوبًا. لكلٍّ من الرومانسكية والقوطية والنهضة والتأنق والباروك والروكوكو مفاهيم أسلوبية، لكنّ الرومنسية لم تُطوّر أبدًا شيئًا من هذا القبيل[20]. لقد جُرِّبت، ولا سيّما في مجال الهندسة المعمارية، جميع الأساليب التي يتصوّرها العقل - القوطي

الجديد والكلاسيكي الجديد والنهضوي الجديد والمصري الجديد والباروك الجديد وجديد كل شيء. ثمّ نشر هاينريش هوبش سنة 1828م كتيّبًا يتساءل فيه بطريقة مثيرة للشفقة "بأيّ أسلوب يتعيّن علينا البناء؟"[21]. يتّضح التنوّع الأسلوبي بما فيه الكفاية في الفروقات – على سبيل المثال – بين رسومات كسبار دافيد فريدريش وأوجين دولاكروا، أو أشعار نوفاليس ووردسورث، أو موسيقى فاغنر وفردي (وهذان الاثنان معاصران وُلدا في السنة نفسها). وعرّف أوّل مؤرّخ فرنسي – ف. ر. دي تورنكس – للرومنسية مادّته بأنّها "تحديدًا ما لا يمكن تعريفه"، بينما كتب بودلير أنّ "الرومنسية بالتحديد ليست في اختيار المواضيع ولا في الحقيقة الدقيقة بل في حالة من الإحساس"[22].

إنّ وجود المزيد من قبيل هذه التعريفات الهلامية يجب ألاّ يدفعنا إلى التخلّي عن البحث وهزّ الكتفين بيأس. بل إنّ المطلوب هو الرغبة في ولوج عالم الرومنسيين عبر الطرقات التي اختاروها لأنفسهم، مهما كانت الرمال التي يرتكز عليها ذلك العالم متقلبة، ومهما كان الجو الذي يوجد فيه أثيريًّا. فالرومنسية بطبيعتها لا تيسّر التعريف ولا التفسير ولا التحليل الدقيق. ويمكن فتح بوابة الفهم من خلال الأصوات والصور والأحلام والرؤى (إذا لجأنا إلى ذلك الصنف من اللغة الإيحائية التي كان يحبّذها الرومنسيون أنفسهم). يجب استخدام الكلمات، لكن يتعيّن الاعتراف بمحدوديّتها. وكما كتب تنيسون في "للذكرى"[1]:

أعدُّ أحيانًا نصف خطيئة
أن أضع في الكلمات أساي:
فالكلمات كالطبيعة تكشف شطرًا
وتخفي شطرًا من النفس في طيّاتها[23].

---

1 Tennyson, *In Memoriam.*

لقد شكّلت "طيات النفس" لبّ اهتمام الرومنسيين وقلقهم. في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر م، حوّلت الثورة العلمية والتنوير الاهتمام عن الجانب المظلم للنفس البشرية الباطنية، تلك المنطقة المشغولة بخشية الله، والتفتت إلى الحقول المضيئة للعالم الخارجي. حصل التحوّل من المركزية الدينية إلى المركزية الإنسانية، من الاهتمام الجوهري بما بعد الموت (ما يطلق عليه الألمان ***Jenseitigkeit*** أي الغيب) إلى العمل لاستخلاص أفضل ما في هذا العالم (*Diesseitigkeit* أي الدنيوي) إذ اعتُبر الآن أنّ "الموضوع الحقيقي لدراسة الإنسانية هو الإنسان" (ألكسندر بوب). وبفضل اكتشافات علماء الطبيعة، ظهر أنّ العالم يمكن تدقيقه وفهمه والتحكّم فيه وتحسينه.

ومع ذلك، لّما كان التيّار يتدفّق بقوة لفائدة هذا التحوّل العلماني لدرجة أنّه بدا بصدد محو التيارات الفكرية والثقافية القديمة، بدأ ينعرج عن مساره. تسارع نسق التغيير في كثير من مجالات النشاط الإنساني بما فيه الكفاية حتّى شعر عددٌ متزايد من الناس بعدم الارتياح. وعلاوة على ذلك، كانت نشوة التفوّق البادية على العديد من العقلانيين التنويريين توحي بأنّنا في بداية عملية متسارعة باطراد، ستمحو آخر المطاف جميع المعالم الدينية والثقافية والاجتماعية القديمة. ومع اعتناق الحكام واحدًا تلو الآخر البرنامج التنويري، تراءى أنّ البرابرة لم يدخلوا الحصن فحسب، بل يتحكّمون فيه بالكامل. و لم يتمكّن هذا العالم الفنيّ الجسور من إشباع كلّ الرغبات. ضحك عديدون من نقد فولتير الساخر للأفكار المسبقة الحمقاء وأحس عديدون بالراحة تجاه أشكال الدين التي نُزعت منها الخرافات، لكن كان هناك أيضًا المتعطشون لغذاء أكثر دسامة من هذه العصيدة الرخوة. وكانوا لا يرغبون من ناحية

أخرى في العودة ببساطة إلى مؤسسات وقيم الماضي بل يبحثون عن بدائل. وقد تحرّك الرومنسيون في خضمّ هذا الخواء الفائق.

ومن خلال تحرّكهم، افتتحوا مرحلة جديدة ضمن الجدلية الضاربة في القدم بين ثقافة المشاعر وثقافة العقل. عرفت الأولى نسقًا تصاعديًّا خلال عصر الباروك قبل أن تُزيحها جانبًا العقلانية الديكارتية والكلاسيكية الفرنسية[24]. وتتّضح بوجه خاص أواصر القرابة بين الباروك والرومنسية في الفنون البصرية، وفي أوجه الشبه بين روبنس ودولاكروا على سبيل المثال. غير أنّ العلاقة بين النموذجين الثقافيّين كانت دائمًا جدلية وليست دورية. لم يكن الرومنسيون يكرّرون ما فعله أسلافهم.، بل إنّهم على العكس أحدثوا ثورة ثقافية مماثلة في راديكاليّتها وتأثيراتها للثورات الأمريكية والفرنسية والصناعية المعاصرة لها تقريبًا. ومن خلال تدميرهم القانون الطبيعي وتحويل اهتمامهم من العمل الفنّي إلى الفنّان، مزّقوا كتاب قواعد الجمال للنظام القديم بالعناية ذاتها التي هدّم بها أي راهب دومينيكي المؤسسات الاجتماعية. وبعبارات إرنست ترولتش: "الرومنسية أيضًا ثورة، ثورة شاملة وأصيلة؛ ثورة ضد احترام الطبع البرجوازي وضد الأخلاق الكونية التي تدّعي المساواة؛ ثورة في الأخير ضد كلّ الروح العلمية الرياضية الميكانيكية في أوروبا الغربية، وضد مفهوم القانون الطبيعي الساعي إلى تزويج النفع بالأخلاق، وضد الفكرة التجريدية المبسطة القائلة ببشرية كونية متساوية"[25].

وكما سنجادل لاحقًا، فقد كان أمسك هيغل بجوهر هذه الثورة من خلال تعريفه البليغ للرومنسية بوصفها "الباطنية المطلقة" *Absolute Innerlichkeit*. وسنحاجج أيضًا لنثبت أنّ نبيّها كان جان جاك روسو: إن لم يكن أكثر مفكّري القرن الثامن عشر اتّساقًا، فهو

بالتأكيد أكثرهم تأثيرًا. في 1907م، أدرك ليتون ستراتشاي بدقة ميــزةَ روسو الخاصة عندما كتب في شأنه: "من بين الناس ســريعي البديهــة والأقوياء والمتحمسين المنتمين للقرن الثامن عشر، كان ينتمي لعالم آخر - العالم الجديد للوعي الذاتي، والشك، والتردّد، والملنخوليا الغريبــة، واللذات الهادئة الحميمية، والتفكّر طويلاً بــين أحضــان الوحــدة في الطبيعة، والفحص الباطني اللاّمتناهي بين أحضان الوحدة في القلب"[26]. ونعت شلّي الفلاسفة بــ "مجرّد مفكّرين" لكنّه عدّ روســو "شــاعرًا عظيمًا"[27].

إنّ ما يلي ليس محاولة لكتابة التاريخ العام للرومنســية، فوضــع قائمة بالفنانين المبدعين الذين يمكن تصنيفهم "رومنسيين" يتطلّب كتابًا أطول بكثير من هذا الكتاب الضامر نسبيًّا. لقد حاولتُ أن أحدّد أبرز الصفات المميّزة للثورة الرومنسية وأن أوضّــحها. كــان التنويريــون يعتقدون أنّ تجميع كل المعارف البشرية ونشرها من شأنه أن يقود إلى تطوّر البشرية. وكان الرومنسيون يرون أنّ معارفهم أفضل.

هوامش المقدمة

1 Joachim Whaley, 'The German lands before 1815' in Mary Fulbrook (ed.), German History since 1800 (London, 1977), p. 15.

2 'Des tendances de l'art musical à l'époque actuelle, et de l'avenir', Revue et Gazette musicale de Paris, VI, 17, 28 April 1839, p. 129.

3 مـــذكور في David Blayney Brown, Romanticism (London, 2001), p. 63.

4 Reprinted in his collected Essays in the History of Ideas (Baltimore, 1948), pp. 228-53.

5 المصدر السابق ص 252.

6 Marilyn Butler, Romantics, Rebels and Reactionaries. English Literature and its Background 1760-1830 (Oxford, 1981), p. 1.

7 Michel Florisoone, 'Romantisme et néo-classicisme', Histoire de l'Art, vol. III, ed. Jean Babelon (Paris, 1965), p. 867; Kenneth Clark, The Romantic Rebellion. Romantic versus Classic Art (London, 1973), p. 19; Maurice Cranston, The Romantic Movement (Oxford, 1994), p. 1; Rüdiger Safranski, Romantik. Eine Deutsche Affäre (Munich, 2007), p. 11; Maurice Bowra, The Romantic Imagination (Oxford, 1961), p. 271; Hans-Joachim Schoeps, deutsche Geistesgeschichte der Neuzeit, vol. 3: Von der Aufklärung zur Romantik (Mainz, 1978), p. 267.

8 Hans Eichner, 'Romantic' and its Cognates: The European History of a Word (Toronto, 1972), p. 501.

9 Oxford English Dictionary.

10 يمكن تتبّع تاريخ المفردة الفرنسية بصورة أفضل من خلال الموارد الرقمية لجامعة شيكاغو على الموقع التالي:ARTFLالتي يوفرها مشروع
http://artfl-project.uchicago.edu/node/17

11 Eckart Klessman, Die deutsche Romantik (Cologne, 1981), p. 10.

12 René Wellek, 'The Concept of "Romanticism" in Literary History', p. 8.

13 John R. Davis, The Victorians and Germany (Oxford, 2007), pp. 47, 59-62.

14 Wellek, 'The Concept of "Romanticism" in Literary History', p. 8.

15 Germaine de Staël, De l'Allemagne, 2 vols (Paris, 1968), vol. I, pp. 211-24.

16 Sigrid McLaughlin, 'Russia: Romaničeskij - romaničeskij - romantizm', in Eichner, 'Romantic' and its Cognates, p. 423.

17 Wellek, 'The Concept of "Romanticism" in Literary History', p. 10.

18 المصدر السابق ص 12. أما الاقتباس من غوته فمصدره: Olga Ragusa, 'Italy: romantic, romanticismo', in Eichner, 'Romantic' and its Cognates, p. 293 . ولدراسة انتشار المفردة انظر كذلك التسلسل الزمني المفيد في المصدر السابق ص 501 إلى 512.

19 مذكور في McLaughlin, 'Russia: Romaničeskij-romaničeskij-romantizm'، ص 418.

20 Eckart Klessman, Die deutsche Romantik p. 7.

21 David Watkin and Tilman Mellinghoff, German Architecture and the Classical Ideal 1740-1840 (London, 1987), p. 178.

22 Blayney Brown, Romanticism, p. 8.

23 Christpher Ricks (ed.), Tennyson. A Selected Edition (London, 1969), p. 348.

24 سبق أن ناقشت هذه المسـألة في: The Pursuit of Glory: Europe 1648-1815 (London, 2007), ch. 10.

25 Otto Gierke, Natural Law and the Theory of Society, 1500 to 1800; with a Lecture on The Ideas of Natural Laws and Humanity, by Ernst Troeltsch . الترجمة الإنكليزية مـع مقدمـة إرنست باركر Ernest Barker (Cambridge, 1934), p. 203.

26 Lytton Strachey, 'The Rousseau affair', in his collected essays Books and Characters, French and English (London, 1922), p. 174.

27 P.M.S. Dawson, The Unacknowledged Legislator. Shelley and Politics (Oxford, 1980), pp. 263, 269.

الفصل الأول

أزمة عصر العقل

روسو
على طريق فانسان

نُشر يوم 28 يونيو 1751م في باريس المجلّد الأوّل من *"الموسوعة، أو القاموس المنهجي للعلوم والفنون والحِرف"* (المشهورة باختصارها الفرنسي *L'Encyclopédie* الأنسيكلوبيدي) المُحرّرة من قِبل جان لو رون دالمبار ودنيس ديدرو. وكانت النية في الأصل أن يقتصر هذا المصنّف على ترجمة "سايكلوبيديا" *Cyclopædia* من تأليف إفرايم شامبرز سنة 1728م، لكنّ المشروع توسّع سريعًا ليبلغ عشرة مجلدات ويستمرّ في النموّ. ولمّا بلغ نهايته سنة 1780م، كان مسردها وحده يتكوّن من مجلّدين، بينما تتألّف الموسوعة برمّتها من خمسة وثلاثين مجلّدًا تحتوي على ما يزيد على 20.000.000 مفردة. فالمشروع أكثر بكثير من كتاب مرجعي: كانت تدعمه مهمّة التحديث. بعد أن تُجمَّع كل المعارف وتُحدَّد مبادئها الأساسية، تنفتح الطريق لمزيد من التطوّر. وتتطلّب العملية بالضرورة نظرة نقدية للمؤسسات والأعراف والقيم الموجودة. وكما قال ديدرو في مقالته حول الموسوعة: "يجب دراسة كلّ الأشياء ومناقشتها وتحرّيها دون استثناء وبغضّ النظر عن مشاعر أيّ كان... يجب أن نضرب عرض الحائط بكلّ هذه الصبيانيات البالية، ونُسقط الحواجز التي لم يضعها العقل أبدًا، ونعيد للفنون والعلوم الحرية الثمينة جدًّا لها"[1]. وعلى الرغم من أنّ العين الثاقبة للرقابة تُجبر الناس على التزام

الصمت، فإنّ "الصبيانيات البالية" الرئيسية التي يشير إليها ديدرو كانت الكنيسة الكاثوليكية[1].

كان وقع تأثير الموسوعة آنيًّا ومستديمًا. أصبحت في الحال المؤلّف الأكثر مبيعًا عبر أوروبا، وفاق عدد مبيعاتها 25.000 نسخة كاملة سنة 1789م، نصفها خارج فرنسا[2]. وأضحى آليًّا أيّ شخص أسهم في تحريرها من المشاهير، وكتب فولتير معلّقًا: "لم يكن الأدباء فيما مضى مقبولين في المجتمع الراقي، وها قد أصبحوا الآن جزءًا لا يتجزّأ منها"[3]. ظهرت معارضة شرسة من طرف الصحافة المحافظة واضطهاد متقطّع من طرف السلطات بلغا أوجهما سنة 1759م بالحظر الصريح للموسوعة من قِبل الملك والبابا. وقد حفّز ذلك حسًّا تضامنيًّا بين المسهمين والمساندين حتّى دخل نعت *"الموسوعي"* إلى اللغة ليشير إلى المثقّف التقدّمي. لكن قبل أن يتمّ تكميم أفواههم، كان دالمبير وديدرو قد نجحا في تأسيس مركز مؤسساتيّ لمشروعهم التنويري[4]. كما صرّح دالمبير سنة 1759م في دراسته *"عناصر الفلسفة"* : "حصل تغيّر ملحوظ في أفكارنا، والأرجح أنّه تغيّر يعدُنا عبر سرعته بتغيّر أكبر... لقد أطلق قرنُنا على نفسه باستحقاق *قرن الفلسفة*"[5].

وتأتي هذه الروح الانتصارية جزئيًّا من علمهم بأنّ الموسوعة لم تكن سوى أحد الأعمال الكبرى للفلسفة المستنيرة المنشورة حوالي أواسط القرن، التي تشمل كذلك مصنّف مونتسكيو *روح القوانين* سنة

---

1 يشير المؤلّف إلى **"قائمة الكُتب المحرّمة"** *Index Librorum Prohibitorum* وهي قائمة سرية للكتب المحرّمة كانت متداولة في الكنيسة الكاثوليكية من سنة 1559م حتى سنة 1966م، وكان يجري تحيينها باستمرار. انظر: "كشف المستور: **قراءات نقدية في الأدب العالمي**" عبدالودود العمراني، 2010 الدار العربية للعلوم بيروت، ودار محمد علي للنشر تونس، ودار الأمان الرباط. [المترجم]

1748م، والمجلد الأول لبوفون *التاريخ الطبيعي* سنة 1749م، ومصنّف كونديلاك *دراسة الأنظمة* سنة 1749م كذلك، وكتاب فولتير *عصر لويس الرابع عشر* سنة 1751م. ومع ذلك، في الوقت الذي بدا أنّ الرياح تجري تمامًا كما يشتهون، ظهرت غيمة سوداء في الأفق تنذر بقدوم خصم جسور يسبح ضدّ التيار. إنّه جان جاك روسو الذي عاش تجربة حوّلته كلية في يوليو 1749م بينما كان في طريقه لزيارة صديقه ديدرو في سجن فانسان بضاحية باريس. لم يكن روسو قادرًا على دفع تكلفة عربة أجرة، فسلك طريقه مشيًا يُقصّر المسافة بقراءة صحيفة *مركور دو فرانس*. جلب انتباهه إعلان عن جائزة مسابقة في المقال تنظّمها أكاديمية ديجون موضوعها: "هل زاد تطوّر العلوم والفنون في الفساد الأخلاقي أم حسّن الأخلاق؟" ويذكر روسو في مذكّراته بعنوان *الاعترافات* المنشورة سنة 1782م بعد موته: "في اللحظة التي قرأت فيها ذلك أبصرتُ عالَمًا آخر وأصبحتُ شخصًا آخر"[6]. وفي رواية أخرى، قدّم مزيدًا من التفاصيل حول طبيعة ردّ فعله البالغ: "شعرتُ بأنّ ذهني يتلألأ بآلاف الأنوار... شعرتُ بدوار يتملّك رأسي وكأنّني سكران حتى الثمالة". انهار روسو أرضًا وقضّى الساعة التالية في حالة من الوجد والانجذاب يشهق ويبكي بشدة، لدرجة أنّه لّما عاد إلى وعيه وجد معطفه مبلّلاً بالدموع[7].

كان السبب وراء هذا الاندفاق العاطفي أنّ روسو أدرك ببصيرة فجائية أنّ الموضوع الذي طرحَته أكاديمية ديجون لم يكن ليقبل الجدل. استجمع روسو قواه وانطلق يفصّل أطروحته في دراسته بعنوان *"خطاب حول التأثيرات الأخلاقية للفنون والعلوم"* التي نال بها الجائزة ونُشرت في السنة التالية. وبحمية المُعتنق الجديد كلّها أعلن أنّ العملية الحضارية – على عكس المتوقّع – ليست تقود إلى التحرّر بل إلى الاستعباد، لأنّها

ترمي "أكاليل الزهور على الأصفاد التي تُكبّلنا بها" لدرجة أنّ "عقولنا فسدت بنسبة متوازية مع تحسّن الفنون والعلوم". ولاحظ أنّ "جميع فروع العلوم الطبيعية لها أصل في الرذيلة: علم الفلك في المعتقد الخرافي، والرياضيات في الطمع، والميكانيك في المطامح، والفيزياء في الفضول الفارغ. وقد ثبت أنّ الطباعة نفسها صديقة خائنة لأنّها سمحت بانتشار الأفكار الآثمة كأفكار هوبس وسبينوزا. وأنهى روسو خطبته الملتهبة متوقّعًا أنّ العالم الحديث سوف يفسد الناس لدرجة أنّهم سيتوسّلون إلى الله طالبين منه أن يعيد لهم "جهلهم، وبراءتهم، وفقرهم المتاع الوحيد الذي يمنحهم السعادة والثمين في أعينهم"[8].

لقد قلب ذلك أجندة التنوير على رأسها وانتقم من التيّار الجديد. ترك روسو الحذر جانبًا وبدأ يضع مسافة بينه وبين أصدقائه القدامى، متّهمًا إيّاهم بتخريب القِيم التقليدية للوطنية والدين والسعي إلى "تدمير وهتك كلّ ما هو مقدّس بين الناس". مرّ وقت طويل قبل أن يدرك "الفلاسفة" مدى تطرّف ردّة روسو. اختاروا أن يعتبروا مؤلّفه *خطاب حول التأثيرات الأخلاقية للفنون والعلوم* "مفارقة بدلاً من إدانة"[9]. كانوا مقتنعين تمامًا بأنّ التاريخ يخدم رؤاهم، وتحوّل ردّ فعلهم من الذهول إلى الغضب ثم العداوة، بل الكراهية كما كانت حال ديدرو أو فولتير. وعلى الرغم من نبذهم له بوصفه معتوهًا متقلّب الأطوار كما فعل فولتير، ما كان عليهم إلاّ الإقرار بأنّ معاداة روسو للحداثة لمست وترًا حسّاسًا لدى كثير من القرّاء الذين تجاوبوا معه. وقد زاد من خطورته غياب أية صلة له بالمؤسسات الرسمية. بل أثبت على عكس ذلك مصداقيّته كطاهر الكفّ لمّا أدار ظهره بكلّ فخار لمنحة المعاش الملكية التي عُرضت عليه سنة 1752م[10]. أصبح روسو أكثر راديكالية من خلال رفضه لفلسفة التنوير.

أحبّاء روسو:
من جمالية المحاكاة إلى جمالية التعبير

وحتّى أقلّ الفلاسفة إدراكًا تعيّن عليه الاستفاقة للخطر المحدّق عندما نشر روسو سنة 1761م رواية على شكل رسائل. كان عنوان الإصدار الأول *"رسائل من حبيبين يعيشان في قرية صغيرة عند سفح جبال الألب"*، لكنّ المؤلّف أصبح معروفًا سريعًا بعنوان *"جولي، أو الهيلويز الجديدة"*. قال فولتير رادًّا على المؤلّف إنّه يخيّر قتل نفسه على قراءة مثل هذا الكتاب "الأحمق والبورجوازي والماجن والمملّ"، لكنّ جمهور القرّاء الأوروبيّين لم يشاطره الرأي[11]. ومع نهاية القرن، طُبع منه ما يزيد على سبعين طبعة ليُصبح أكثر الكُتب مبيعات في ذلك القرن. وإذ لم تقدر المطابع على مجاراة نسق الطّلب، لجأ بعض باعة الكُتُب النشطين إلى إيجار النّسخ باليوم أو حتّى بالساعة[12]. أصبح روسو ذائع الصيت وحوّلته *"الهيلويز الجديدة"* إلى معبود الجماهير. وتلفت الانتباه الرسائل التي وردت من المعجبين – والتي احتفظ بها بعناية – سواء بحماسة محتواها أو بأعدادها. ويُعدّ نموذجيًّا البوح الصادر عن قائد سلاح الفرسان جان لوي لو كوانتر الذي افتتح رسالته معتذرًا ومتعجّبًا: "رسالة أخرى من شخص لا تعرفونه!" ثم استرسل معبّرًا عمّا يخالجه ومتجاوزًا حياءه من مضايقة أكثر الفلاسفة ودًّا في كلّ الأزمان. وقال إنّ كتاب روسو لم يقتصر على الدفاع عن الأخلاق الحميدة كما لم تفعل أية خطبة وعظية فحسب، بل هو أرشد الناس إلى طريق السعادة الدنيوية[13].

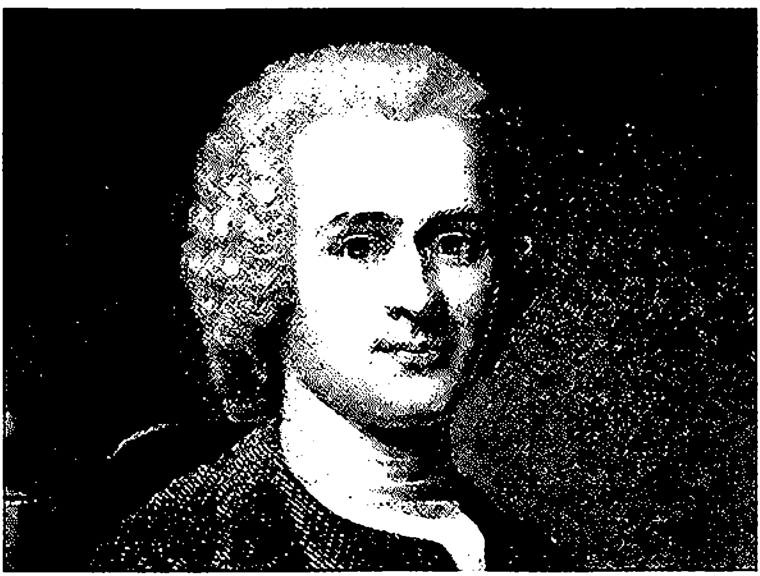
من خلال ادّعائه أنّه مجرّد محرّر مجموعة من الرسائل عثر عليها مصادفة، سعى روسو إلى إعطاء الرواية ذلك الضرب من الأريحية الذي نشاهده اليوم في أفضل المسلسلات التلفزيونية. ويشي نجاحه في استخدام مجرد الكلمة المكتوبة المتوافرة لديه بمهاراته الأدبية، لأنّه كان مُطالبًا بتقمّص عدة شخصيات مختلفة: جولي البطلة المُعذّبة والمحكوم عليها بالفشل آخر المطاف؛ وحبيبها سان برو ذو الحساسية المرهفة؛ ولورد إدوارد بومستون النبيل الإنكليزي الذي تظاهي ثروته طيبة قلبه؛ وولمار النبيل الملحد، وهكذا دواليك. صدّق العديد من مراسلي روسو ما كتبه، وأصرّوا قائلين إنّ الأحداث التي سُردت حصلت بالفعل، وأرادوا معرفة ما جرى بعد نهاية الكتاب. ولم تكن رسالة الماركيزة دو بولينياك المكروبة غير مألوفة وهي تصف ردّ فعلها أمام وفاة جولي: "لا أجرؤ على أن أقص عليكم مدى تأثيرها فيّ. كان قلبي يتفطّر لأنّ جولي التي تحتضر لم تبقَ غريبة عنّي. أحسستُ بأنّي أختها كلار. وكنتُ مأسورة جدًّا لدرجة أنّي لو لم أضع الكتاب جانبًا لكنتُ مريضة بالقدر نفسه كالذين رافقوا تلك المرأة الفاضلة في لحظاتها الأخيرة"[14].

لم تكن المرة الأولى التي تهاطلت فيها دموع القرّاء طَوال القرن الثامن عشر م. فقد حققت الروايات العاطفية لساموئيل ريشاردسون ردود أفعال مماثلة في أربعينيات القرن الثامن عشر م. لكن الشيء الذي جعل الجاذبية العاطفية لروسو تتميّز عن السرب هو إيحاؤها بأنّها سيرة ذاتية. وكما يلاحظ ذلك الكاتب نفسه:

> إنّ ما جلب لي محاباة النساء اعتقادهنّ أنّي كتبتُ قصّتي الخاصة وأنّي بطل رواياتي. وهو اعتقاد راسخ بشدة حتّى إنّ السيدة دو بولينياك كتبت إلى السيدة دو فرديلين راجية

إياها أن تقنعني بأن أدعها تلقي نظرة إلى صورة جولي. كان الجميع مقتنعًا بأنّه يستحيل التعبير عن المشاعر بهذه الصورة الحية إلاّ إذا عاشها المرء، ويستحيل وصف نشوة القلب إلاّ إذا اتّخذ المرء قلبه منوالاً. وقد أصبن في هذا، لأنّه صحيح أنّي ألّفت الرواية وأنا في حالة من النشوة اللاّهبة[15].

هذا المقطع مُقتبس من *"اعترافات"* روسو التي افتتحها بإعلان منهجي يؤكّد فيه أوليّة الفرد. ويقول في كلماته الأولى: "عزمتُ على مشروع لا سابق له، وحين أنتهي منه لن يكون له مثيل. أنوي أن أعرض على زملائي صورة مطابقة للواقع، والشخص الذي سأصفه هو شخصي. أنا ببساطة! أعرف قلبي وأفهم أمثالي من بني البشر. لكنّني مختلف عن أيّ شخص التقيته، بل سأغامر وأقول إنّي لا أشبه أحدًا في العالم. قد لا أكون أفضل من الآخرين، لكنّني مختلف على أقلّ تقدير"[16].



الأديب الرومنسي والفيلسوف السويسري جان جاك روسو (1712-1778م)

كانت هذه الكلمات تشير إلى ثورة. ثورة تضع المبدع وليس الإبداع في مركز النشاط الجمالي. كانت تزيل تلك النظرة التقليدية التي تعود إلى أفلاطون على الأقلّ، والتي عرضها في الكتاب العاشر من الجمهورية على لسان سقراط متحدّثًا إلى غلوكون، ومستخدمًا مثالاً من الحياة اليومية هو الأريكة، لتصوير فكرته: "لدينا ثلاثة أنواع من الأرائك. إحداها موجودة ضمن النظام الطبيعي للأشياء، وأخمّن أنّها من عمل الله... ثم هناك الأريكة التي صنعها النجار... ثم أريكة الرسام... الرسام والنجار والله. ثلاثة فاعلين مسؤولين عن ثلاثة أنواع من الأرائك." وهكذا، يغيب الرسّام أو الشاعر أو أيّ فنّان مرّتين عن الأريكة المثالية، أي عن الحقيقة. كما استخدم أفلاطون استعارة للمساعدة على فهم عمل الفنّان فشبّهه بشخص يحمل معه مرآة ليستطيع تقليد العالم الخارجي وكلّ ما يعيش فيه[17].

وحتّى إن لم يشاطر المنظّرون اللاحقون ازدراء أفلاطون للفنون ولمن يمارسها، إلاّ أنّهم تقيّدوا بالمفهوم المركزي للتقليد. ويُمثّل التيار السائد لعصر التنوير الأب دوبوس الذي أشاد به فولتير في *"عصر لويس الرابع عشر"* ووصفه "رجل بالغ الحكمة"[18]. ثم كتب في *"تأملات نقدية في الشعر والرسم"* الذي نشر أول مرة سنة 1719م وتتالت طبعاته في خمسينيات القرن الثامن عشر: "مثلما تُحاكي اللوحة ملامح الطبيعة وألوانها، يُحاكي الموسيقار الأصوات واللهجات والتنهيدات وانخفاضات صوت الإنسان، وكذلك كلّ الأصوات التي تُعبّر بها الطبيعة عن مشاعرها وأشواقها"[19]. بالتأكيد، لا تعني المحاكاة مجرّد النسخ ولا هي تعني الاستنساخ الآلي لشيء معيّن. بل هي تشير إلى البحث عن أفضل العناصر في الطبيعة عندما تكون في أفضل حالاتها (الطبيعة الجميلة *la belle nature*) وإنتاجها مجدّدًا في رسم أو نحت أو

قصيدة أو مقطوعة موسيقية أو أي وسيلة أخرى. من خلال انتقائه العناصر الطبيعية الحاملة للجمال ودمجها، يستطيع الفنّان إنتاج صورة مثالية أكثر جمالاً ممّا يمكن أن تقدّمه الطبيعة. وتُساند هذا البحث دراسة اليونان وروما الكلاسيكية، لأنّ أفضل الأمثلة من الجمال المثالي موجودة هناك بفضل مناخهما وثقافتهما. وهو ما يفسّر وصية وينكلمان الشهيرة في أطروحته المرجعية *"محاكاة فنّ الرسم والنحت الإغريقي"* لسنة 1755م: "هناك طريق واحد - لا مثيل له ربّما - يسلكه الحداثيون ليصبحوا عظماء: محاكاة القدماء"[20].

من منظور الكلاسيكيين الجدد على غرار وينكلمان يكشف التفوّق الصريح لبنايات مثل البرتينون أو تماثيل مثل أبولو البلفيدير وجود قوانين تتحكّم في الإبداع الفنّي. وعلاوة على ذلك، هي قوانين يمكن تعلمها، ويجب تعلمها. هناك في الفن المسرحي وحدات الزمان والمكان التي يتعيّن الالتزام بها، وهناك في الفنون البصرية النّسب الكلاسيكية التي يجب احترامها. وكما قال السير جوشوا رينولدز سنة 1769م: "أوصي بالأساس أن يُفرض على الطلبة الناشئين الامتثال *لقواعد الفن*، كما حدّدتها ممارسات **الأساتذة** العظام. وأن يتّخذوا من تلك النماذج التي صدّق عليها الزمان دليلاً مرشدًا معصومًا ومثاليًّا، ومنوالاً يحاكونه، لا موضوعًا ينتقدونه"[21]. قدّم رينولدز هذه النصيحة القطعية في أوّل خطاب ألقاه في الأكاديمية الملكية بلندن التي تأسست لتوّها. كانت الأكاديمية إحدى الإنجازات الجديدة من بين المؤسسات العديدة التي أُنشئت خلال القرن الثامن عشر م، قرن أكاديميات الفنون بامتياز. لم تكن هناك سنة 1720م سوى تسع عشرة أكاديمية في أوروبا، أربع منها فقط عاملة حقًّا، لكن عددها فاق المئة مع حلول العقد الأخير للقرن[22]. أصبحت الأكاديمية في ذلك العصر،

وليست ورشة عمل الأستاذ، المركز الرئيسي لتـــدريب الرســـامين الطامحين.

لنقلْ إنّ الأكاديمية ليست البيئة المناسبة التي يمكن أن يشعر فيها بالراحة جان جاك روسو و"نفوره الشديد من كلّ أنواع القسر"[23]. فقد تكون الحذلقة فيها ثقيلة مجهدة. كان تعليم رسم أوراق الشجر في فيينا يتمّ باستخدام أوراق كتابة يقصّها الأســـاتذة ويلصـــقون بعضها مع بعض على منوال "السنديانة سنبلية الشكل" على ســـبيل المثال أو "الزيزفونة المدوّرة"[24]. وهي المقاربة التي سخر منها فاغنر بطريقة فذة في أوبيرا *"أساتذة الغناء في نورنبرغ"*. وفي العرض يُقال للمغنّي الناشئ فالتر فون شتولزينغ إنّ عليـــه تعلّـــم ألحـــان "ورق الكتابة" و"الحبر الأسود" و"أزهار الزعرور" ثم نغمـــات "الـــوردة" و"الحبّ القصير الأمد" و"المنسي". ومن المعقول وقتئذ أن يتســـاءل فريدريش شيلر في رسالة حررها سنة 1783م: "هل تتوقّعون حماسة في مكان تسود فيه روح الأكاديميات؟"[25]. ومن المجموعـــة الغنيـــة للتصريحات التي تنتقد الأكاديميات، تستحقّ الملاحظتان المقتضـــبتان التاليتان أن نتوقف عندهما: "القواعد عذارى طاهرات، والقضايا لا تُطرح إلاّ إذا فُضّت بكارتهنّ" (يوهان جورج هامان) و"الوحدات الأرسطية مثل العكازين للمشلولين" (كريستيان دنيال شوبارت)[26]. وهذه المقولة الأخيرة ردّ على تصريح رينولدز في الخطاب الأول إنّ "القواعد ليست سوى أغلال للعباقرة". وجـــاء رفـــض الســـلطة الأكاديمية الأكثر لفتًا للانتباه على لسان الفنـــان الألمـــاني أسمـــوس ياكوب كارستنس في سياق ردّه على طلب وزير التعليم البروســـي كارل فريدريش فون هاينيتز الذي دعاه للعودة من روما إلى واجبه التدريسي في أكاديمية برلين:

لا أنتمي إلى أكاديمية برلين بل إلى الإنسانية التي يحقّ لها أن تطالبني بتطوير ملكاتي إلى أقصى حد ممكن. سأستمرّ بكلّ قواي في تبرير نفسي أمام العالم من خلال أعمالي. وهكذا، فإنّي أتنازل عن كلّ تلك الفوائد وأحبّذ الفقر والمستقبل غير الآمن وشيخوخة من العجز والضعف، ربّما لأنّ علامات المرض بدأت تظهر على جسمي، وذلك من أجل أداء واجبي تجاه الإنسانية وتلبية نداء الفنّ. إنّ قدراتي أمانة حمّلها لي الله. ويتعيّن عليّ أن أكون خادمًا أمينًا حتّى إن سألني الله: "حاسب على خدمتك"، لا أجد نفسي مجبرًا أن أجيب: "مولاي، لقد دفنتُ في برلين الموهبة التي أمّنتها لديّ"[27].

تُوفّي كارستنس بعد ثلاث سنوات، وما زال في روما وقتئذ. كان فنّه نيوكلاسيكيًّا من الناحية الأسلوبية؛ وقد عُرّف بالفعل بوصفه "أفضل ممثّلي الكلاسيكية الناضجة من بين الرسامين الألمان"[28]. ومع ذلك، كان يؤمن بقوة بالفردية ويُعارض بشدة روح الأكاديمية. عاش يتيمًا منذ الخامسة عشرة من عمره، وفوّت فرصة التعلّم من رسّام بلاط كاسل الشهير يوهان هاينريش تيشباين لأنّه لم يكن ليتحمّل أن يكون خادمًا، ويُجبر - من بين الأشياء الأخرى - على الوقوف خارج العربة بينما يكون سيّده بداخلها. وهكذا وجد نفسه متمرّنًا على المهنة لدى صانع براميل[29]. وفي رسالة أخرى إلى الوزير فون هاينيتز، كتب كارستنس: "عندما تتمخّض الطبيعة عن عبقريّ (ونادرًا ما يحصل ذلك)، وعندما يشقّ ذلك العبقريّ طريقه عبر ألف حاجز في ضوء النهار، يتعيّن عندئذ مساندته. تمجّد الأجيال القادمة الملك لمساندته عبقريًّا بقدر ما تمجّده على الانتصار في معركة أو غزو مقاطعة"[30].

وتُعدّ مثل هذه التعليقات تحذيرًا ضد افتراض تباين بين الكلاسيكية الجديدة والرومنسية يعتمد على المواقف المتباينة للأكاديميات. فمن وجهة نظر كل أكاديمي على غرار رينولدز، المُعشّش في الحضن المريح للمؤسسات الرسمية، يُعدّ كارستنس أو فوزلي (وازداد عددهم لاحقًا) منعزلَين وخارجَين عن السرب[31]. شكّ الكثير من المفكّرين التنويريين الذين انخرطوا في الجماليات المحاكاتية في جدوى الأكاديميات. كان ديدرو يرى أنّها تخنق الإبداع بينما علّق فولتير قائلاً: "ليس هناك عمل أكاديمي يمكن نعته بالعمل العبقري، مهما كان نوعه"[32].

اتّضح أنّ ما هو ثوريّ ليس رفض الأكاديميات ولا حتّى القواعد، بل رفض كلّ الجماليات الكلاسيكية القائمة على محاكاة *"الطبيعة الجميلة"* . وكما أثبت ذلك روسو في *الهيلويز الجديدة* ثمّ *الاعترافات*، كان الرحيل الجذري الحقيقي التحرّك من جمالية محاكاتية تركّز على العمل الإبداعي باتجاه جمالية *تعبيرية* تضع المبدع في المركز: "إنّ الموضوع الحقيقي لاعترافاتي هو الكشف عن أفكاري الباطنية بدقة في كل مواقف حياتي. إنّه تاريخ روحي الذي وعدتُ بأن أسرده. ولا أحتاج لأية ذكريات أخرى كي أكتبه بأمانة، يكفي أن أدخل مجدّدًا في نفسي الباطنية كما فعلتُ حتّى الآن"[33]. كان هذا جوهر الثورة الرومنسية: تقرّر من الآن فصاعدًا أن يسير الإبداع الفنّي *من الداخل نحو الخارج*. وحسب صيغة هيغل المحكمة، الرومنسية "باطنية[1] مطلقة".

1 المفردة الألمانية الأصلية المستخدمة من طرف هيغل هي Innerlichkeit التي ترجمها المؤلّف الإنكليزي بلغته inwardness وتعني لغويًا: "الصفة أو المعنى الباطني، الطبيعة الحقيقية. وهي إجمالاً الأفكار والمصالح التي تنتمي لحياة الفكر أو الروح" (قاموس ويبستر للغة الإنكليزية، فلوريدا 2003 ص.516). ويشير معناها الفلسفي إلى الذكاء الباطني الواعي حسب هيغل. ويتعيّن عدم الخلط مع Innigkeit التي تعني العمق، ومجازًا الصدق

ويُفسّر ذلك قائلاً إنّ الرومنسية "أذابت جميع الآلهة الخصوصية في هوية ذاتية خالصة لانهائية. وقد جرى في هذا البانثيون الإطاحة بكل الآلهة، وأحرقهم لهيب الذاتية، وعوضًا عن الوثنية التشكيلية أصبح الفنّ اليـــوم لا يعرف إلاّ إلهًا واحدًا، وروحًا واحدة، واستقلالاً مطلقًا يتميّز بمعرفته الكاملة بنفسه ورغبته فيها ليظلّ في اتّحاد حرّ مع نفســـه"[34]. توقّـــف الفنّان عن حمل المرآة والتمسّك بالطبيعة. وهناك استعارة أفضل للتعبير عن العملية الإبداعية، ألا وهي الفانوس الذي يضيء من الداخل[35].

والإخلاص. لكن اللافت للقارئ العربـــي (المسلم) أنّ هيغل يســـتخدم هذا المفهوم (محاضرات حول الجماليات، الجزء الثالث: الشكل الرومنسي للفن) لتبرير غير مباشر للرؤية المسيحية لوحدة الإنسان والإلـــه (تجســـيد المسيح والثالوث المقدس بوصفه "دوغمائية" غير قابلة للعقلنة) ويقـــول: "... وعليه فإنّ الوسيلة الحقيقية لإدراك حقيقة هـــذا الضـــمون لم تبـــق الوجود المباشر الحسّي للروحاني، أي الشكل الجسماني البشـــري، بـــل الذكاء الباطني الواعي Innerlichkeit". بل يفصح أكثر قائلاً: "وتضـــع المسيحية الله أمام ذكائنا بوصفه روحًا أو عقلاً... مطلقًا في الـــروح وفي الحقيقة. ولهذا السبب فإنّ المسيحية تتراجع عن حسية التخيّل إلى الباطنية الفكرية لتجعل منها - وليس الهيئة الجسدية - وسيلة الوجـــود الفعلـــي لمعناها. وهكذا أيضًا فإنّ وحدة الطبيعة البشرية والإلهية هي وحـ[illegible] اعيـــة لا يمكن إدراكها (إنجازها) إلاّ بالمعرفة الروحانية وبالروح". وهـ[illegible] هـــ[illegible] ذا هيغل قد أغلق علينا باب العقل والحكمة ليرمينا في أتـــون الروحانيـــات المسيحية ودوغمائية الثالوث المقدّس، بحيث علينا الإيمان وحسب، أو كما يُعبّر عنه بلغة العامة: "شراء قط داخل كيس مغلق"، بينما تختلف جـــذريًا المقاربة الفكرية الإسلامية التي تنبني على أنّ العلم يسبق الإيمان والإيمان ثمرة له كما يتبيّن في القرآن: ﴿وَلِيَعْلَمَ الَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِـــنْ رَبِّـــكَ فَيُؤْمِنُوا بِهِ فَتُخْبِتَ لَهُ قُلُوبُهُمْ وَإِنَّ اللَّهَ لَهَادِ الَّذِينَ آمَنُـــوا إِلَـــى صِـــرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ﴾ [الحج: 54] وهكذا فالتسلسل في الإسلام على هـــذا النحـــو: ليعلموا، فيؤمنوا فتخبت قلوبهم. [المترجم]

الطبيعة وقوانين الطبيعة

إن أشهر بيتين من الشعر حول العالِم الطبيعي كتبهما ألكسندر بوب سنة 1730م:

تتستّر الطبيعة وقوانينها في جنح الليل،

قال الله "كن يا نيوتن!" فأضاء كل شيء

اختزل البَيتان بطريقة حاذقة وجهة نظر التنوير في أعظم إنجاز من إنجازات نيوتن المتعددة. من خلال دحض الادّعاء اليوناني بأنّ العالَمين السماوي والأرضي مختلفان جذريًا، ومن خلال إثبات أنّ كليهما يعمل وفق قوانين الحركة المنتظمة والثابتة ذاتها، فتح التنوير الطريق لمكننة السماء والأرض. ما زال للّه مكانه في عالم ما بعد نيوتن، لكن بوصفه الخالق الأصلي لآلية أصبحت تسير وفق قوانينها الخاصة. يرى فولتير أنّ "نيوتن أعظم إنسان عاش على وجه الأرض، الأعظم على الإطلاق، ويبدو عمالقة العصور القديمة أطفالاً يلعبون بالحصى، إذا قارنّاهم به"[36]. ولا أهمية لكون نيوتن مسيحيًّا تقيًّا، وأنّه كتب العديد من المؤلّفات في مجال اللاهوت، وقضّى كثيرًا من الوقت في كشف أسرار *"كتاب الوحي"*. فمن وجهة نظر *الفلاسفة*، أعطى نيوتن الضربة القاضية للدين السماوي. لقد أتمّ المشروع الذي بدأه حكيم إنكليزي آخر: فرنسيس بيكون. أصبح واضحًا الآن أنّ الشكل الحقيقي الوحيد للمعرفة هو المعرفة العلمية، أي تلك المعرفة التي تأسست بذلك المزيج من العلوم التجريبية والرياضيات، والتي يُطلق عليها الطريقة العلمية. أمّا

أيّ شيء لا يمكن إثباته بهذه الطريقة، فليس معرفة قط[37]. وإضـــافة إلى ذلك، كان العلم يفتح الطريق لتحسينات لا حدود لها مـــن خــلال التحكّم في الطبيعة. وكما كتب بنجـــامين فـــرنكلين إلى جوزيـــف بريستلي: "إنّ التطوّرات المتسارعة التي يحدثها العلم الحقيقـــي حاليًّـــا تجعلني آسَف أحيانًا لأنّي أتيت إلى العالم مبكّرًا. يستحيل أن نتصـــوّر الدرجة التي يمكن أن تبلغها سلطة الإنسان على الأشياء، بعـــد ألــف سنة"[38].

لم يكن روسو الوحيد الذي رأى أنّ النور الذي يبثه التنوير يضيء أكثر ممّا يدفئ، وأنّه ساطع دون أن يخترق كثيرًا. ويُقال إنّ فولتير نفسه علّق قائلاً: "إنّي مثل السيل الجارف: أجري بسرعة لكـــن لـــيس في العمق"[39]. ومع نهاية القرن الثامن عشر م، أصبح عدد متزايـــد مـــن المفكّرين يحتجّون على إعلاء شأن العقل بوصـــفه الحَكَـــم الوحيـــد. وصيغت التهمة الأساسية بأشكال مختلفة: إنّ الطريقة العلمية يمكن أن تفسّر كلّ شيء لكنّها لا تفهم شيئًا. فالكون الذي أُنـــزلت فيه رتبـــة الربّ لمجرّد الخالق الأوّل بدا مكانًا مقزّزًا. كتب يوهان هندريش ميرك صديق غوته وعضو مجموعة "العاصفة والاجتياح" *Sturm und Drang* ما يلي:

> أصبحت لدينا الآن حرية الإيمان العلني بما يمكن إثباته عقليًّا فقط. لقد حرموا الدين من جميع عناصره الحسية، أي من كلّ نكهته. قسّموا الدين إلى أجزاء وحوّلـــوه إلى هيكـــل عظمي دون لون ولا نور... والآن، بعد أن وضـــعوه في جرة، لا أحد يرغب في تذوّقه[40].

وكان هامان مباشرًا أكثر: "إنّ الله شاعر وليس رياضيًّا... ومـــا هذا العقل الممدوح بعصمته الكونية ووثوقه وادعاءاته وغروره المفـــرط

إلاّ مادة فكرية *ens rationis* ودمية محشوّة... وُهِبت صفات إلهية!"[41] أمّا هاينريش فو كلايست فقد سخر قائلاً إنّ كلّ ما يـرى نيـوتن في قلب الفتاة سعته المكعّبة وكلّ ما يرى في نهـديها خطًّـا منعرجًـا[42]. ويعتقد أوغسن فيلهالم شليغل أنّ حدود التنوير تُجمل جيّدًا في السؤال الذي طرحه الرياضي: "ماذا يمكن أن تُثبت القصيدة؟"[43] يخاطب غوته الله على لسان مفيستوفيليس في مقدمة *فوست* التي تجري أحـداثها في السماوات:

ما زال إله الأرض الصغير مستمرًّا في أعرافه العتيقة،
سخيفًا كعادته، كما في أيّامه الأوائل.
لقد كان ليتحسّن لو لم تمنحه
بصيصًا من أنوار السماوات؛
إنّه يسمّيه العقل، لكنّه لم يزده
إلاّ تسلّطًا جعله وحشيًّا أكثر من الوحش[44].

لم يكن الألمان وحدهم طبعًا من وجدوا العقلانية غير ملائمة. فقد عبّر الشعراء الرومنسيّون الإنكليز عن استيائهم بالفصاحة ذاتها. ففـي مقدّمته لكتاب *القصائد الغنائية* لسنة 1800م، كتب وليام وُردسوُرث: "يبحث رجل العلم عن الحقيقة بوصفها محسنة بعيدة ومجهولة، يرعاهـا ويُحبّها في عزلته. أمّا الشاعر الذي ينشد أغنية تشاركه فيها الإنسـانية جمعاء، فهو يبتهج بحضور الحقيقة بوصفها الصديقة المرئيـة والرفيقـة الدائمة". وكان ويليام بلايك أكثر إيجازًا: ورد من بين الحِكم الطريفة المنقوشة على مجموعة التماثيل الكلاسيكية *لاوكون*: "الفـنّ شـجرة الحياة. العلم شجرة الموت"[45].

ثمّ قدّم في قصيدته السردية *ميلتون* استنكارًا أطول:

النفي هو الطيف، القوة العاقلة في الإنسان:
جسم زائف، طبقة خارجية تلتصق بروحي
الأبدية، أنانية يتعيّن إزالتها وتدميرها
لتنقية وجه الروح عبر الفحص الذاتي
والسباحة في مياه الحياة وغسل ما ليس إنسانيًّا
أنا قادم بالفناء الذاتي وعظمة الإلهام
لدحض التعليل العقلاني عبر الإيمان بالله
لنـــزع خِرق الذاكرة العفنة بواسطة الإلهام
لنـــزع أغطية ألبيون عن بايكون ولوكي ونيوتن
لنـــزع ثيابه الرثة وإلباسه ثوب الخيال.

ولعلّ أفضل انتقاد للعلوم الطبيعية الآلية ورد في الرسالتين اللـــتين بعث بهما كولريدج إلى صديقه توماس بول. كتـــب ســـنة 1977م: "أعرف البعض ممّن تلقّوا تعليمًا عقلانيًّا... كـــانوا يتميّـــزون بفطنـــة ميكروسكوبية، لكن عندما ينظرون إلى الأمور العظيمة، يصبح بصرهم ضبابيًّا ولا يرون شيئًا"[46]. ثمّ طوّر بعد مرور أربع سنوات وجهة نظره في مقطع شهير يستحقّ أن نذكره كاملاً:

كلّما فهمتُ أكثر أعمال السير إسحق نيوتن، تجرّأت لأن أقول لنفسي، ثم لكم إنّني أعتقد أنّه يســـتوجب عقـــول خمسمئة إسحق نيوتن لصنع شكسبير أو ميلتون واحـــد. وإن منحني الله العافية والأمل وعقلاً سليمًا...، قبـــل أن أبلغ الثلاثين من عمري، لسوف أفهم مليًّا بمجمل أعمـــال نيوتن. أمّا في الوقت الحاضر، فعليّ أن أقنع بالســـعي إلى الإلمام التام بعمله الأيسر المتعلّق بالبصريات. وإنّني مسرور

جدًّا بجمال تجاربه وإتقانها وبدقة استنتاجاته *الفورية*. غير أنّي متيقّن من أنّ الأفكار التي تُبنى على هذه الاستنتاجات، وفي الواقع نظريّته برمّتها، سطحية جدًّا، بل يمكن اعتبارها دون إجحاف، خاطئة. كان نيوتن ماديًّا بشدة. والفكر في نظامه سلبيّ على الدوام، وملاحظ كسول ينظر إلى العالم الخارجي[47].

ومن وجهة نظر كولريدج وبلايك وعدة رومنسيين آخرين، لم يكن نيوتن العدوّ اللّدود، بل هو جون لوكي. والسبب أنّ علم النفس الفضائحي لجون لوكي لفظ الأفكار الفطرية، وأصبح على هذا الأساس "المقترح الأوّل لفلسفة التنوير برمّتها"[48]. يصرّ لوكي على أنّ العقل زمن ولادة الإنسان "ورقة بيضاء، خالية من كلّ الحروف ودون أيّ أفكار". ويكتسب المعارف ببساطة وحصرًا من خلال التجربة "التي تبني عليها كلّ معارفنا، وإنّ العقل مشتقّ منها نهاية المطاف". ويعني هذا الرفض للخطيئة الأصلية انتقالاً من نظرة إلى الحياة ترتكز على الدين إلى أخرى ترتكز على الإنسان، أي انتقال من الله إلى الإنسان. كما هي شرّعت الأبواب أمام إمكانيات لا تنتهي في مجال الهندسة الاجتماعية. إذا كان الإنسان نتاج بيئته ويعمل وفق أحاسيسه، فلكي نُغيّر طبيعة الإنسان يكفي أن نغيّر بيئته فحسب. اعتبر كولريدج هذه النظرية في المعرفة غير مقبولة البتة: العقل الإنساني ليس سلبيًّا - "ملاحظ كسول ينظر إلى العالم الخارجي" - بل نشط ومبدع. وفي نص التقديم لملاحظاته على نيوتن في الرسالة إلى بول المشار إليها آنفًا، كتب: "أرى من وجهة نظري أنّه لا يبلغ **التفكير** العميق إلاّ رجل ذو **مشاعر** عميقة، وأنّ **الحقيقة** الكاملة ضرب من **الوحي**". أمّا صديقه

وُردسوُرث، فاختار أن يرى في نيوتن رومنسيًّا من العصر الأوّل "يسافر وحيدًا عبر البحار الغريبة **للفكر**". وبالفعل، كما أثبت ذلك ريتشارد هولمس، يمكن أن تكون العلوم الطبيعية مصدر إلهام للرومنسيين إذا جرى تناولها بذهنية عجائبية ملائمة[49].

قدّم كولريدج انتقادًا شائعًا آخر للعلوم التجريبية لمّا أشار إلى لوكي بوصفه *"صغيريًّا"*. وكان يقصد أنّ المنهجية النقدية المحبّبة للمفكرين العقلانيين فتّتت الكون حتّى تناثر حولهم في أكوام من القطع والأجزاء الصغيرة لا معنى لها. وكما قال لبول: "لا يتأمّلون إلاّ في *الأجزاء، والأجزاء* كلّها صغيرة بالضرورة. فلا يغدو الكون من منظورهم سوى كتلة من الأشياء الصغيرة"[50]. أمّا من جانبه، فقد أضاف مفسّرًا، فهو لم يفقد أبدًا العادة التي اكتسبها في الطفولة من خلال قراءة القصص الخيالية، المتمثلة في البحث عن المعرفة عبر الخيال. وبهذه الطريقة، فقد "اعتاد عقلي *ما* هو *شاسع*، ولم أعتبر أبدًا *حواسّي* معايير عقيدتي". ومع اعترافه بأنّ ذلك من شأنه أن يروّج المعتقدات الخرافية، إلاّ أنّه استطرد قائلاً إنّه يُفضّلها على البديل: "أوليس التجريبيون سذّجًا لدرجة الجنون بإيمانهم بأيّ سخافة - عوضًا عن الإيمان بالحقائق الكبرى - لو لم تكن لهم شهادة حواسّهم ذاتها لصالحهم؟"

عارض الرومنسيون بالشعور "قمة الجبل الجليدي الهامد لعقل الأريكة" (نوفاليس)[51]. وأصرّوا مرارًا وتكرارًا على ضرورة الإفلات من عالم المظاهر الوقائعي المقفر والدخول إلى العالم الباطني للذات. ونبّه كسبار دافيد فريدريش قائلاً: "خذوا حذركم من المعرفة السطحية للوقائع الباردة، خذوا حذركم من العقلنة الآثمة لأنّها تُميت القلب. وحين يموت قلب الإنسان وعقله، لا يمكن للفنّ أن يسكنه"[52]. وصاغ

بلايك الفكرة نفسها بطريقة أخرى: "الأشياء الذهنية وحدها حقيقية. أمّا ما يسمّى جسمانيًّا فلا أحد يعلم أين يسكن، إنّه مظهر خادع ووجوده دجل"[53]. وردّ بطل غوته الوارد اسمه في عنوان كتابه الشهير *عذابات الشاب فيرتر* على تلك "الحدود الضيقة التي تحدّ من قدرات الإنسان على العمل والتحرّي" مُعلنًا بقوة: "أعود إلى ذاتي، وأجد العالم!"[54] وقد وجد هناك منطقة استوائية عاصفة وأكثر صخبًا من الجبل الجليدي الهامد. ويلاحظ منافسه المحتشم والمملّ على قلب "لوت" قائلاً بحياء: "إنّ الشخص الذي تحمله أهواؤه وأشواقه يفقد التروّي ويصبح كالثمل أو المجنون". فيردّ عليه فيرتر قائلاً:

آه منكم أيها العقلانيون! الهوى والشوق! الثمالة! الجنون! تقفون جامدين وهادئين، ثقيلي الروح، أيها الرجال الأخلاقيون! وبّخوا السكّير وامقتوا اللاعقلاني، سيروا مثل الرهبان، واحمدوا الله كالمنافقين لأنّه أعفاكم ممّا آتاهم. لقد سكرتُ أكثر من مرة وما كانت أشواقي ببعيدة عن الجنون، ولست نادمًا على هذه ولا تلك: ذلك أنّي تعلّمتُ بوسائلي الخاصة كيف أنّ أعظم الناس الذين أنجزوا أشياء بديعة، أشياء تبدو مستحيلة، كانوا دائمًا يُنعتون بالضرورة بأنّهم سكّيرون ومجانين[55].

وأشار شيلي إلى المسألة ذاتها عندما كتب: "الشّعر كما قيل سابقًا، يختلف في هذا المضمار عن المنطق لأنّه لا يخضع للقدرات النشطة للعقل، ولأنّ ولادته وتواتره لا يرتبطان بالضرورة بالوعي أو الإرادة"[56]. وتحت هذه الهجومات على العقل والمنطق وعلى المذهب الذرّي والمادي تكمن نظرة للطبيعة تُعارض بشدة النظرة المنسوبة إلى

نيوتن. ولا شيء يثير استنكار الرومنسيين بقدر ما يثيره المفهوم القائل إنّ الطبيعة شيء جامد يتعيّن فهمها بالتشريح والتجريب والتحليل؛ بل إنّهم أعلنوا أنّ الطبيعة كلّها تشكّل كائنًا حيًّا واحدًا: "الطبيعة الكونية أو روح العالم". وهذا المفهوم مركزيّ في فلسفة فريدريش فياهالم جوزيف فزن شيلنغ (1775م - 1854م) التي تُختصر في مقولة: "الطبيعة روح مرئيّة والروح طبيعة غير مرئية". وقد اقتنع من خلال دراسته في مجالات الفيزياء والطب والرياضيات بأنّ المسألة تتعلق بتوازن بين قوى نشطة يقف بعضها في مقابلة قطبية للبعض الآخر. وتظهر هذه القوى في "طاقة العالم الأصلية المقدسة والدائمة الإبداع، التي تولّد الأشياء من ذاتها وتطوّرها بنشاط"[57]. إنّ المركزية التي نسبها إلى النشاط الإبداعي في "مثاليّته المتعالية" جعلته مؤثّرًا للغاية - وشعبيًّا جدًّا - لدى الفنانين الرومنسيين، رغم أنّهم لم يمتصّوا ذلك التأثير في الوهلة الأولى، وخيّروا الصّيغ الأيسر الأخرى التي قدّمها محبّوه الكثر. ومن بين المعجبين بشيلنغ، هناك فيليب أوتو رونج (1777م-1810م) الذي عرف شيلنغ على الأرجح عبر وساطة الشاعر هنريك ستيفنس الذي كتب حول "الحياة الباطنية" للأرض[58]. كان رونج رسّامًا غزيرًا وشديد الأصالة قادرًا على التعبير الكتابي الفصيح كما هي الحال في الرسالة التالية التي وجّهها إلى أخيه دنيال سنة 1802م:

> حين تتألّق السموات فوق رأسي بنجوم لا عدّ لها، وتهبّ الريح في الفضاء الشاسع، وتنكسر الموجة مزبدة في الليل الرحيب، ويحمرّ الجوّ فوق الغابات، وتضيء الشمسُ الدنيا، عندها يندفع الوادي وأرمي بنفسي على العشب المتلألئ بقطرات الندى. تنبض كلّ ورقة وكل شفرة من العشب بالحياة، وترى الأرض تعجّ بالحياة وتضجّ من تحتي،

تعزف كلّ الكائنات على وتر واحد، ثم تنتشي الروح وتطير في الفضاء المحيط الذي لا حدّ له. لم يعد هناك أعلى وأسفل، ولا زمن، ولا بداية ولا نهاية. أسمع وأشعر بنفَس الله الذي يحمل العالم حيث يحيا ويعمل كلّ شيء. هذه أعلى درجات أحاسيسنا - الله[59].

نزع تورنر وكسبار فريدريش كذلك، كلاً على شاكلته، "مادية الطبيعة" (روبرت روزنباوم) ليكشفا عن قواها الباطنية وألغازها[60]. لم تبق الطبيعة مخبر نيوتن بل "الكتاب المقدّس للمسيح" كما قال فريدريش[61]. كان فريدريش مثل العديد من الرومنسيين الآخرين مسيحيًّا يؤمن بوحدة الوجود. وكتب معلّقًا على لوحته *تُـم بين القصب*: الربّاني في كلّ مكان، حتّى في حبة الرمل؛ وقد رسمتُه هنا في القصب[62]. وعاد وُردسوُرث بدوره مرارًا وتكرارًا لهذا الموضوع، كما نقرأ في السطور التالية من *"الرحلة"*:

راعٍ على قمم الجبال المهجورة
ذاك مجراه وكذا تجري حياته
وفي كثير من الأحيان لا يمتلك وجوده.
آه، ما أجمل وما أضوأ اليوم الذي تجلّى فيه
الوعد المكتوب! تعلّم مبكّرًا
أن يجلّ العظمة التي تكشف
عن الأسرار، والحياة التي لا يمكن أن تموت؛
إلى أنّ أحس في الجبال بإيمانه.
كانت كلّ الأشياء تستجيب للمكتوب، وهناك
تنفّست السرمدية وتعاقبت الحياة

وما زالت العظمة تتعاقب. سردي:
لا مكان هناك للصغائر؛ أصغر الأشياء
تبدو لانهائية؛ وهناك شكّلت روحه
آماله، ولا هو آمن حتّى: - لقد *رأى*.
يا للروعة لو أنّ ذاته أصبحت هكذا
جليلة وشاملة![63]

أيقونة العبقري

كانت لرواية لودفيغ تيك *"تيه فرانتز شترنبالد"* تأثيرًا مهمًّا مباشرًا في رونج، وقد أثّرت فيه بوجه خاص صرخة البطل النابعة من القلب: "لا أريد أن أنسخ هذه الأشجار ولا هذه الجبال، بل روحي ومزاجي اللذين يتحكّمان بي في هذه اللحظة بالذات"[64]. شكّلت الذات الباطنية كلّ شيء، وإذا لم يشعّ النور بقوة من الداخل، لا يمكن إنجاز أي شيء يستحق العناء. وكما قال فنّان آخر عظيم تخصص في رسم الطبيعة، كسبار دافيد فريدريش: "يُفترض ألاّ يرسم الرسّام ما يُشاهده أمامه فقط، بل أن يرسم كذلك ما يراه في داخله. وإذا لم ير شيئًا في داخله، فعليه أن يتخلّى أيضًا عن رسم ما يشاهده أمامه. وإلاّ فإنّ رسومه ستُشبه تلك الشاشات القابلة للطيّ التي عادة ما يتوقّع المرء أن يجد وراءها المرضى أو حتّى الموتى"[65]. وقد طبّق في الواقع ما ادّعاه، وكتب سنة 1816م: "بقيتُ بعض الوقت ساكنًا وأحسستُ أنّي عاجز عن إنتاج أي شيء. لم يكن ينبع أيّ شيء من داخلي، نضبت العين وكنتُ خاويًا. لا شيء خاطبني من الخارج وكنتُ فاترًا، لذلك خلصت إلى أنّ أفضل شيء أفعله هو ألاّ أفعل شيئًا. ما الجدوى من العمل إن كان يقود إلى طريق مسدود؟"[66] اعتاد فريدريش السفر والتجوال عبر منطقة سكسون ريزنغبيرغي يُقضّي أوقاتًا طويلة في الهواء الطلق، لكنّه لمّا عاد إلى مكتبه طرح جانبًا العالم الخارجي قدر الإمكان. وتُظهره الصور المعاصرة وهو يعمل في مكتبه على ضفاف نهر الإلب،

والجانب السفلي من النافذة مغلق في مكتب لا يحتوي إلاّ على أدوات العمل الضرورية[67]. أمّا زميله الرسام فيلهالم فون كوغلغن[1] فقد وصف المكتب كما يلي: "كان مكتب فريدريش عاريًا تمامًا... لم يكن يحتوي على شيء غير حامل اللوحة وكرسي وطاولة يتدلّى فوقها العنصر الزخرفي الوحيد: مسطرة مهندس لم يفهم أحد لماذا جرى إبرازها بتلك الطريقة. وحتّى صندوق التلوين والألوان الزيتية وخرقات الرسام التي يمكن تبرير وجودها أبعدت إلى الغرفة المجاورة. ذلك أنّ فريدريش كان يرى أنّ كلّ الأشياء الخارجية تزعج العالم الذي يجري رسمه من الداخل"[68]. ويقول وردسوورث الشيء نفسه في *"الرؤية الباطنية"* :

إذا ما هجرَنا الفكر والحب، علينا عندها
أن نقطع كلّ صلاتنا بالملهمات:
فإذا كان الفكر والحبّ رفيقينا على الدرب
- ومهما قبلت الحواسّ أو رفضت -
سوف يقطُر النعيم الداخلي للفكر بندى
الإلهام وتشعّ أبسط الأشياء.

الآن وقد اتّجهت الأنظار إلى العالم الباطني للفنانين الأفراد، فلا مفرّ من أن يَبرز بحدة التمايز بينهم. ومهما كانت براعة الرسام في اتّباع القواعد الأكاديمية، إن كان يفتقد اللمسة الربّانية فإنّ ما ينجزه على اللوحة سيكون مملاً بالضرورة، إن لم نقلْ دون جدوى. وليس من باب المصادفة في هذه الفترة أن يبدأ الفنّان بوصفه عبقريًّا في ضبط وتيرته كقدوة لا لزملائه الفنانين فحسب، بل للمجتمع برمّته. طبعًا، كان هناك عباقرة مُعترف بهم في الماضي، وقد أجلّ المعاصرون والأسلاف

1 Wilhelm von Kügelgen.

دانتي وميكالنجيلو وشكسبير، لكنّ الأمر مختلف الآن – أصبح العبقريّ *أيقونة*[69].

ويُعدّ أوّل إفراز لهذا التحوّل وأعمقه تأثيرًا كتاب إدوارد يونغ سنة 1759م بعنوان *"تخمينات حول الأعمال الأصيلة"*[1]. وقد أشار فيه إلى أنّ على المؤلفين الحداثيين أن يختاروا: "يمكن لهم أن يرتقوا إلى فضاءات *الحرية* أو يستقرّوا في الريش الناعم *للتقليد* السهل". أكّد يونغ على العنصر الذي أصبح بديهيًّا في مجمل الإبداع الرومنسي: الأصالة، وكتب في هذا الصدد: "الأعمال الأصلية أفضل الزهور، أمّا الأعمال المقلّدة فهي سريعة النموّ لكنّ ريعانها باهت"[70]. كما قدّم لنا تعريفًا للعبقرية يصعب مضاهاته: "ما الذي نعني عمومًا بالعبقرية إن لم تكن تلك القدرة على إنجاز أعمال عظيمة دون الوسائل الضرورية غالبًا لأداء ذلك؟ يختلف العبقريّ عن اللبيب كما يختلف الساحر عن المهندس الجيد. يرفع الأوّل بنيانه بوسائل لامرئية، ويرفعه الثاني بالاستخدام الماهر للأدوات الشائعة. لذلك، يُنظر دائمًا إلى العبقريّ بوصفه يمتلك شيئًا ربّانيًّا"[71]. كان يونغ مولعًا جدًّا بالتفرقة بين "التعلّم" الذي يُعدّ رائعًا في حدّ ذاته و"العبقرية": "نحن نشكر التعلّم، لكنّنا نجلّ العبقريّ، يقدّم لنا الأوّل المتعة ويقدّم لنا الثاني النشوة. يُخبرنا الأوّل ويُلهمنا الآخر كما يُلهم نفسه. ذلك أنّ العبقريّة من السماوات والتعلّم من الإنسان: يرفعنا التعلّم فوق الرعاع والأميين بينما ترفعنا العبقرية فوق المتعلمين والمؤدَّبين. إنّ التعلّم معرفة مكتسبة، أمّا العبقرية فهي معرفة فطرية وهي لنا بالكامل"[72]. وبالطبع، لا يلجأ العبقريّ إلى استخدام القواعد لأنّها "عكاز يحتاج إليه الأعرج بالضرورة، وعائق للسليم، ألقى به هوميروس بعيدًا"[73].

---

1 Edward Young, *Conjectures On Original Composition.*

لم يكن لمؤلّف يونغ أثر يُذكر في إنكلترا، مسقط رأسه، لكنّه لقي بسرعة قبولاً حسنًا في ألمانيا حيث ظهرت ترجمتان مختلفتان بعد صدور النسخة الأصلية بسنتين[74]. ومن أكثر المفكّرين حماسة - وتأثيرًا - يوهان جورج هامان الذي أطلق على نفسه "ساحر الشمال"[75]. كان هامان مطّلعًا على عالم الفكر الإنكليزي لأنّه أقام في لندن سنتَي 1757م و1758م، حيث عاش تجربة توبة دينية عميقة ألهمته تطوير نظرة إلى العالم فردية للغاية، والتخلّي عن كلّ الموروث الكلاسيكي. وقد تساءل في كتابه *"الذاكرة السقراطية"* [1] المنشور سنة 1759م عمّا يسمح لهوميروس بجهل القواعد ولشكسبير بتجاهلها. وكانت إجابته في كلمة واحدة: "العبقرية". إضافة إلى أنّ متطلبات العبقرية تتمثّل كذلك في الأصالة والولع والحماسة: "الولع وحده يُعطي أيديًا وأقدامًا وأجنحة للأفكار التجريدية والفرضيات، إنّه يضفي الروح والحياة والأصوات للصور والرموز"[76].

غير أنّ "الألعاب النارية الجدلية" لهامان، كما سمّاها نيكولا بويل[77]، كانت متفككة ومفرطة في الغموض وغير قادرة على إلهام حركة فكرية. ولم تشكّل رؤى هامان تيارًا سائدًا إلاّ بفضل تلميذه يوهان غوتفريد هردر وصديق هردر، غوته. سجّل غوته في سيرته الذاتية التأثير العظيم لهامان في كلّ من كان يعتقد أنّ "روح العصر" السائدة وقتئذ غير مناسبة، كما أشاد بروعة "عظمته وعمقه" *Großheit und Innigkeit*[78]. اعتنق غوته نفسه التوجّه الجديد في ستراسبورغ سنة 1770م نتيجة الأثر العميق الذي أحدثته في نفسه الكاتدرائية القوطية للمدينة. وفسّر ردّ فعله في دراسة بعنوان "حول المعمار الألماني" أهداها إلى إروين فون ستاينباخ، المعماري الذي أشرف

---

1 Johann Georg Amann, *Socratic Memorabilia.*

على بناء الكاتدرائية، التي نشرها في سلسلة حررهـا هـاردر سـنة 1773م. رفض غوته كل الادعاءات القائلة إنّه يمكن العثور على الجمال من خلال الالتحاق بالمدارس واعتماد المبادئ أو اتّباع القواعد: فهـي ليست سوى قيود كثيرة تغلّ البصيرة وتحدّ الطاقة الإبداعية. ثم حـدّد غوته البديل في الفقرة المحورية للدراسة قائلاً: "الفنّ الحقيقي الوحيد هو الفنّ الخصوصي. وإذا كان تأثيره منبثقًا من مشاعر عميقة ومتجانسـة ومستقلة، من مشاعر مميزة في حدّ ذاتها وفطرية، نعم، مشاعر لا تلتفت إلى أيّ شيء خارجها، فإنّ الفنّ عندئذ كامل ونابض بالحياة، سـواء وُلد من وحشية خام أو من مشاعر مهذّبة"[79]. الأصالة العفويـة غـير المروّضة هي كلّ شيء "للعبقرية، أمّا المبادئ فهي أشدّ ضررًا من الأمثلة ذاتها"[80].

تأثّر غوته بشدة بروسو لدى تطوير جمالياته الجديدة. وقـد زار سنة 1778م أي في العام الذي تلا وفاة روسو جزيرة سان بيار وسـط بحيرة بيان في سويسرا، حيث لجأ الفيلسوف إثر طرده مـن جنيـف. كتب غوته اسمه على جدار الغرفة التي أقام فيها الطريد، واغتنم فرصـة الزيارة لمعاينة بعض الأماكن التي كانت إطارًا لحلقات مـن "الهيلـويز الجديدة"، هناك جاشت عواطفه فانفجر باكيًا. نُشـرت "اعترافـات" روسو سنة 1782م بعد وفاته، وإثرها بفترة وجيزة تلقّى غوته نسـخة منها أهدتها له أمّه، كانت جزءًا من إصدار جديد فخم لأعمال روسو الكاملة. وهتف متعجّبًا بحماسة: "كانت الصفحات القليلة التي اطّلعت عليها نجومًا ساطعة في حدّ ذاتها! فما بالك بعدة أجزاء منها! يا لها من نعمة! إنّ الإنسان لنعمة للإنسانية!"[81]. والأرجح أنّ غوته قد عثـر في "قاموس الموسيقى" الذي ألّفه روسو ونُشر عام 1768م أوّل مرة هـذا التعريف العاطفي الجامح تحت باب "العبقرية":

أيها الفنان اليافع، لا تبحث عن دلالة معنى العبقرية. إذا كانت لديك هذه الموهبة، عليك أن تشعر بالعبقرية داخلك. وإذا كنت تفتقدها، فلن تعرفها أبدًا. إنّ عبقرية الموسيقار تُخضع الكون برمّته لفنّه. هو يرسم كل قطعة بالأصوات، ويمنح لغة حتّى للصمت نفسه، يبلّغ الأفكار بالمشاعر، والمشاعر بالنبرات؛ أمّا الأشواق التي يعبّر عنها فهي قادمة من أعماق القلب. بفضل العبقريّ، تكتسي النشوة مسحة من المفاتن النضرة، وتثير الأحزان التي تتحدث عنها الصرخات. إنّه يشتعل باستمرار دون أن يُستنفَد[82].

كان تأثير روسو في المثقفين الألمان عظيمًا بالفعل، وأكبر بكثير ممّا حصل مع نظرائهم الفرنسيين، حيث لم يحصل على الاعتراف بمؤلفاته السياسية إلاّ بعد سنة 1789م. وقد نقش يوهان هاينريش كامبي على تمثال صدر روسو: "قدّيسي!" كما أنّ خطيبة هاردر واسمها كارولين فلاشلند تعلّمت الفرنسية خصّيصًا كي تقرأ أعمال الذي أطلقت عليه "القدّيس والنبيّ"، أمّا خطيبها فقد خاطبه قائلاً: "تعالَ يا روسو وكن مرشدي!". واعتقد فريدريش مكسيميليان كلينغر أنّ روسو حمل إلى العالم "وحيًا جديدًا" وهكذا دواليك. بل إنّ كانت Kant نفسه كتب أنّ روسو هو الذي وضعه مجدّدًا على الطريق القويم *hat mich wieder zurecht gemacht*[83].

رفع مكانة الفنّان وتقديس الفنّ

إنّ رفع مكانة العبقريّ الذي أمسى سمة في المشهد الثقافي الحديث، كان له نتائج مهمة فيما يتعلق بمركز الفنّان الإبداعي. وانطلاقًا من سنة 1800م، لم تبقَ "العبقرية" صفة من جملة الصفات التي يمتلكها شخص ما، بل تطوّرت لتشمل الشخص كله: "لديه عبقرية" *avoir du génie* تعني فقط أنّ الشخص لديه موهبة استثنائية، أمّا كونه "عبقريًّا" *être un génie* فيعني أنّه فوق البشر[84]. وقد أسهمت في بروزه - ونستخدم الضمير المتّصل الدال على الملكية في صيغة المذكر دون حرج - علمنة المجتمع الأوروبي والتقديس المتزامن لثقافته. وإذا كان القرن الثامن عشر "قرن الإيمان" وكذلك "قرن العقل"، فقد شهد كذلك انخفاضًا في منزلة الديانة المؤسساتية ورهباها. وأضحى كلٌّ من المذاهب والمؤسسات التقليدية غير كافٍ من منظور أعداد متزايدة من المثقّفين الأوروبيّين. والتفت الجميع إلى الفنّ بكلّ أشكاله بحثًا عن سدّ الشرخ الذي كان يتوسّع باطّراد.

غير أنّه كان نوعًا خاصًّا من الفنّ: الفنّ الجاد والعميق (على الأقل في نواياه) وفوق كلّ شيء المكتفي بذاته. لقد اكتسب "الفنّ" دلالته الحديثة في تلك الحقبة تقريبًا.

لكن "الفن" ما زال يعني حسب قول الدكتور جونسون "المهارة" كما في "فنّ طبخ السكّر" وحتى في التعريف الثانوي الآخر

"العلم، كما في الآداب [والعلوم الإنسانية]". ويجري التركيز بالأساس على "القدرة على القيام بشيء لم نتعلّمه فطريًّا وغريزيًّا؛ بحيث إنّ المشي *طبيعي* والرقص *فنّ*"[85]. أمّا في الجيل التالي، فقد تقدّم الفنّ ليصبح أرقى أشكال النشاط الإنساني. لم يبق ممكنًا إخضاعه لأيّ عرّاب خارجي على غرار الأمير أو الكنيسة، كما لم يعد الغرض منه مجرّد الترفيه. وهكذا، فإنّ الذين قدّسوا الفنّ رفضوا كلاًّ من التوجّه "الانتصاري" لفرساي والفنّ الكنسي للباروك ومذهب المتعة المميز لفنّ الروكوكو. وقد كان لوينكلمان تأثير كبير، إذ ابتكر بالفعل ديانة جمالية تجمع بين لغة مراجعة الذات بورع والوثنية الحسية. وهكذا نلاحظ أنّ تقييم وينكلمان لتمثال أبولو البلفيدير يتخطّى في الحقيقة مجرد تقييم تمثال ليبلغ درجة الممارسة الدينية، ذلك أنّ التمثال بالنسبة إليه لا يمثّل الربّ، بل هو ربّ[86]. وعلى الرغم من اندفاع وينكلمان العاطفي، فقد كان يعمل ضمن إطار نيوكلاسيكي. وبالفعل، تتمثل أفضل حوصلة لبرنامجه في ندائه الشهير: "البساطة النبيلة والعظمة الهادئة". وبعدما أُزيح آخر عائق خارجي، تمكّن الفنان الإبداعي من كسر شرنقة التقليد والحصول على استقلاله التام بوصفه الكاهن الأكبر لديانة جمالية.

وقد استوجب هذا الغرض الجديد فضاءً من نوع جديد. أصبح الفنّ الذي جرى تقديسه لا يكتفي بتقاسم الكنائس أو القصور مع الكهنة أو الأمراء، بل طالب بمعابده الخاصة. ومن الأمثلة المبكّرة لهذا التوجّه دار أوبيرا الزيزفون في برلين التي أمر ببنائها فريدريش الثاني ملك بروسيا ما إن اعتلى العرش سنة 1740م. كانت الأوبيرا على شكل هيكل كلاسيكي مستقلّ، وهي أوّل دار أوبيرا قائمة بذاتها في أوروبا[87]. وتذكر لوحة الإهداء

الواردة فوق الرواق "من إهداء الملك فريدريش إلى أبولو وربـــات الإلهام"[1]. وليس من باب المصادفة أن يحتقر فريـــدريش المســـيحية معتبرًا أنّها نسيج من الخيال الخبيث وأن يتلفت عوضًـــا عنـــها إلى الفنون كي تلبّي احتياجه للتجربة الروحانيـــة: "أحببـــتُ الفنـــون والأدب والعلوم منذ طفولتي، وإذا أمكن لي أن أسهم في رواجهـــا، فإنّي أكرّس نفسي لها بكل حماسة، لأنّه لا وجود لسعادة حقيقية في هذا العالم من دونها"[88]. وقد شاطره هذا الولع بالجمالية ألماني عظيم آخر شكل قدوة بدوره: غوته. كتب غوته إثر زيارته رواق الفنون لأمير سكسونيا في درسدن: "هذا المعبد... يُشعّ إحساسًـــا فريـــدًا بالوقار يشبه كثيرًا ذلك الإحساس الذي ينتاب المرء عندما يـــدخل كنيسة، لأنّ زخرف العديد من المعابد والأشياء المعبودة نفسها تبدو معروضة هنا للأغراض المقدسة للفنّ فقط"[89].

بعدما استقرّت لوحات الفن التشكيلي في البنايات المخصصة لها، أصبح بالإمكان عبادتها في حدّ ذاتها. وكان أوّل متحف قائم لذاتـــه في أوروبا متحف فريدريسيانوم في مدينة كاسل الذي شُيّد ما بين 1769 و1779م ليضمّ مجموعات لندرغرايف فريـــدريك الثـــاني ومكتبتـــه. وبالتزامن مع ذلك تقريبًا، وجدت الموسيقى كذلك فضاءها المســـتقلّ بفضل الحفلات العامة التي تكاثرت كالفقاقيع خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر م. وبعد انتقالها من الفنادق إلى قاعـــات الحفـــلات المخصصة لها، أصبح الجمهور يُبدي مزيدًا مـــن التبجيـــل للحفـــلات الموسيقية. وتصف ذلك جيدًا إيفلينا بطلة الرواية التي تحمل اسمها والتي نشرتها الأديبة فاني بورني سنة 1778م:

---

1 Fridericus Rex Apollini et Musis.

ذهبنا حوالَي الساعة الثامنة إلى قصر البـانثيون. انبـهرتُ انبهارًا شديدًا بجمال البناية التي فاقت روعتها كـل مـا توقّعته أو تخيّلته. ومع ذلك، فمظهرها يـوحي بالكنيسـة أكثر ممّا يشير إلى فضاء ترفيهي. وعلى الرغم من انبهاري بفخامة القاعة، أحسستُ بأنّه لا يمكن أن أكون مبتهجـة وخالية البال هناك مثلما أكـون في الحديقـة الترفيهيـة رانيلاغ، والسبب أنّ هناك شيئًا في قصر البانثيون يـوحي بالرهبة والمهابة أكثر ممّا يوحي بالطرب والمتعة[90].

أصبحت صورةُ قاعة الحفلات ككنيسة والحفل نفسه كطقـس ديني خاصيةً متواترة في الرومنسية. وفي *"الحيـاة الموسـيقية المتميـزة للموسيقار يوزيف برغلينغر"* الذي نُشر كجزء من المصنّف المرجعـي الكبير *"التدفقات القلبية المخلصة لناسك يعشق الفنّ"* [1] العائـد لسـنة 1796م، يذكر فيلهلم هاينريش فاكنرودر ولودفيغ تيك: "عندما كـان يوزيف يحضر حفلاً موسيقيًّا مهمًّا، كان يجتنب النظـر إلى الحضـور الفاتن، ويجلس وحيدًا في زاوية ليصغي بإخلاص كأنّما هو في كنيسة. يظلّ صامتًا وبلا حركة، يحدّق بنظره في اتجاه الأرضية أمامه"[91].

شجّعت علمنة المجتمع التي كثّفتها الثورة الفرنسية وتطوّر العمران والصناعة تقديس الفنّ بكلّ أشكاله. وأكّدت الدورية الفرنسية *الفنّان*[2] سنة 1832م: "إنّ القرن التاسع عشر الذي نعيشه قرن أصبح لا يـؤمن بأي شيء، وأصبحت الموسيقى ضربًا من الديانة، عقيدة أخيرة يتشبّث بها المجتمع بكلّ قواه بعدما أرهقته العقائد الدغمائيـة والكلمـات"[92].

---

1 Wilhelm Heinrich Wackenroder and Ludwig Tieck, *Heartfelt Effusions of an Art-loving Monk.*

2 *L'Artiste.*

وحتّى إن كان هذا التصريح مبالغًا فيه، فليس مستغربًا حتّى إن طبّقناه على باريس فقط. ومن جملة ملاحظات المعاصرين التي تؤكّد ما جاء آنفًا، يمثّل تصريح هرميون كويني[1] نموذجًا للفترة السابقة لسنة 1848م: "أنسى في كثير من الأحيان أنّ معهد الموسيقى ليس كنيسة، وأنّ المئة موسيقيّ الذين يشكّلون شركة *الحفلات* متناثرون عبر مقاطعات باريس العشرين وليس في دير، وأنّهم ليسوا معهد كهنة يؤدّي منتسبوه خدمة كنسية أمامنا كلّ أحد"[93].

تكشف لنا الأحداث التي تلت وفاة بيتهوفن يوم 26 مارس 1827م كثيرًا من الحقائق: حرّر نصّ تأبين الموسيقار الشاعرُ الشهير في تلك الأيام فرنتس غريلبارتزر[2]، وتلاه الممثل الكلاسيكي النجم هاينريش أنشوتس[3]، ولم يجرِ ذكر الربّ المسيحي ولو مرة واحدة. كان الفنُّ وحده الذي حصل على التكريم من قِبل غريلبارتزر - وبيتهوفن: "لقد أصابته أشواك الحياة بجروح عميقة، ولجأ إلى أحضانك بحثًا عن مأمن كما يسعى الغريق إلى شاطئ الأمان، أيتها الأخت المجيدة، يا رفيقة الخير والحقيقة، يا بلسم القلوب الجريحة، أنتِ الفنّ المولود في السماوات!"[94] كما يظهر دور بيتهوفن بوصفه المخلّص العلماني في القصيدة المهداة إلى ذكراه التي ألّفها غابريال زايدل[4]، صديق الموسيقار شوبرت: "إنّه يُعلّمنا ابتهاجًا جديدًا ورثاء جديدًا وصلوات جديدة ودعابات جديدة". وأضاف زايدل، مستبقًا وصية الموسيقار ريشارد فاغنر الشهيرة بإدخال العواطف على العقل: "يشعر بعقله، ويفكّر بقلبه"[95].

---

1 Hermione Quinet.

2 Franz Grillparzer.

3 Heinrich Anschütz.

4 Gabriel Seidl.

كان بيتهوفن في المخيّلة الشعبية البطل الرومنسي *بامتياز*: وحيدًا ومعذّبًا ومنكوبًا وعنيدًا وعبقريًّا أصيلاً بالتأكيد، كان "يُعامل الربّ كمُساوٍ له" حسبما ذكرت صديقته بيتينا[96]. وكتب فاغنر في سيرته الذاتية أنّه صُدم عندما سمع أوّل مرة في الرابعة عشرة من عمره سنفونية بيتهوفن (السابعة) في قاعة غيفندهاوس بمدينة لايبزيغ: "وممّا زاد في تأثري هيئة بيتهوفن كما يُشاهد في رسومات ذلك العهد، وعلمي بصممه وحياته الوحيدة المنعزلة. هكذا تشكّلت في ذهني صورة علوية فائقة الأصالة لا مجال لمقارنتها مع أي شيء آخر"[97]. وصرّح فرانتس لِيست[1] بأنّ "أعمال بيتهوفن [بالنسبة *لكلّ* الموسيقيين] تشبه أعمدة النار والسحب التي أرشدت بني إسرائيل في الصحراء، عمود من السحاب يدلّنا على الطريق نهارًا، وعمود من النار يدلّنا ليلاً 'كي يمكن لنا أن نتقدم ليلاً ونهارًا'"[98].

وقدّم الموسيقار لِيست دليلاً ملموسًا على حماسته عندما تدخّل لإنقاذ المشروع المترنّح المتعلّق بإقامة تمثال لبيتهوفن في مسقط رأسه بون عام 1845م. وعلى الرغم من التنظيم العشوائي، وهو أقلّ ما يقال، إلاّ أنّ الحدث قدّم أفضل الأدلّة على مكانة بيتهوفن بعد وفاته. توافدت عشرات الآلاف من الناس المتحمسين إلى البلدة الصغيرة على ضفاف نهر الراين للاحتفالات، ومن بينهم برليوز ومايربير وسبوهر وشارل هالي وجيني لند وجمهرة من الصحفيين والنقّاد. لم يكن الأمر أكثر من مجرد فعالية موسيقية، وهو ما أثبته ظهور الملكة فكتوريا والأمير ألبرت وكذلك ملك وملكة بروسيا، إضافة إلى التعويم الافتتاحي يوم التدشين لسفينة بخارية أُطلق عليها اسم *لودفيغ فان بيتهوفن*. أُقيمت مأدبة شرفية خطب فيها الموسيقار لِيست واصفًا الرحلات التي قام بها المشاركون من كل أرجاء أوروبا إلى مدينة بون بأنّها تمثّل حجًّا عظيمًا[99].

1 Franz Liszt.

وإلى جانب مواهبه الفائقة كعازف بيانو، كان لِيست كاتبًا غزير الإنتاج أسهم كثيرًا في الدوريات الموسيقية بمقـالات ودراسـات في مجالات متنوّعة. وفي سلسلة متميزة من المقالات بعنوان: "*حالة الفنانين وأوضاعهم الاجتماعية*" نشرها على حلقات في مجلة "جريدة بـاريس الموسيقية"[1] عام 1935م، انتقد الموسيقار بعمق الحضارة الغربية. وقـد حاجّ قائلاً إنّ انحطاطها مردّه إلى الفصل بين الدين والسياسـة والفـن والعلوم الطبيعية وتقسيمها إلى أنشطة منفصلة. ولا يمكن معالجة هـذا الانسلاخ إلاّ بتوحيدها مجدّدًا تحت راية الفنون، ولا سيما الموسـيقى. لقد حان الوقت كي يُدرك الفنانون المبدعون أنّ لديهم "**رسالة** دينيـة واجتماعية عظيمة" [هكذا][100]. وكتـب مخاطبًـا الشـاعر لودفيـغ إيكاردت: "إنّ الفنّ لنا ليس سوى السلّم الصوفي للصعود مـن الأرض إلى السماء – ممّا ينتهي إلى ما لا نهاية له – ومن الإنسانية إلى الله: إلهام أزلي ودافع لخلاص البشر من خلال الحب!"[101].

ومع تقديس الفنّ ورفعه على المنابر، رُفعـت مكانـة مُبدعيـه ليصبحوا كبار كهنة هذه العقيدة الجمالية. ومنذ 1802م أشار جوزيف هايدن إلى نفسه بوصفه "كاهنًا جديرًا بهذا الفنّ المقـدّس"[102]. ومـع أواسط القرن التاسع عشر، أضحى مألوفًا استخدام اللغة شبه الدينيـة لوصف مهنة الموسيقار. وهكذا على سبيل المثـال، أشـارت دوريـة إنكليزية إلى مندلسون وسبوهر بوصفهما "كبار كهنة الفـنّ الـذين يحملون الصولجان بموجب السلطة الفكريـة". كمـا أشـاد الأمـير شفارتزنبرغ، أحد الأرستقراطيين الكبار في إمبراطوريـة هابسـبورغ، بالموسيقار لِيست: "الأمير الحقيقـي للموسـيقى، والسـيد الأصـيل العظيم... وكاهن الفنّ"[103]. لم يكن هذا النوع من الإشادة مقصـورًا

1 *Gazette Musicale de Paris.*

على الموسيقيين، على الرغم من التقديس الخاص الذي حصلوا عليـــه. وفي سنة 1842م، جاشت عواطف إليزابيت باريـــت براوننـــغ أمـــام البورتريه الذي أنجزه بنجامين هايدون: "وردســـوارث أون هلفلّـــين"، فكتبت:

وردسوارث حول هلفلّين! دع السحاب
ينحسر بصوت مسموع ليمتطي رياح الجبل،
ثم ينكسر على الصخر فيظهر وراء
سهول الأرض المنخفضة وهو يطفو ليملأ
الحواس بالجمال. أمّا هو، بجبينه المذعن
وجفنيه الوديعين، كمن ينحني
أمام الفكرة السيادية لبنات عقله،
خانعًا وديعًا وفخورًا بإلهامه،
فيتّخذ مكانه الحقّ هنا كشاعر كاهن
على المنبر العلوي، ينشد الصلاة تلو الصلاة
للسماوات العُلا[104].

الجمهور غير المثقّف

رحّب كهنة الفنّ أنفسهم برفع شأنهم طبعًا، على الأقلّ لأنّ ذلك أتاح لهم فرصة التهرّب من المعضلة التي نشأت عن الاتساع السريع للفضاء العمومي. ثمّ حصل خلال القرن الثامن عشر أن تظافرت عدة عوامل كالنموّ السكاني والاقتصادي وتوسّع رقعة المدن وتقلّص الأمية لتخلق موجات جديدة من العرّابين. وأصبح الكتّاب والفنّانون والموسيقيّون يعوّلون أكثر فأكثر على الرعاية الملكية أو الأرستقراطية أو الكنسية، ولا سيما في الحواضر على غرار لندن وباريس. وتمكّن ألكسندر بوب من العيش حصريًّا من مداخيل بيع كتبه - "دون ديْن تجاه أي أمير أو زميل حيّ"، كما قال[105] - مع أنّ الأمر كان استثنائيًّا في الربع الأوّل من القرن، ليصبح مألوفًا لاحقًا. كما نجح موزارت كموسيقار مستقلّ في فيينا بعد عام 1781م، على الأقلّ إلى حدود سنة 1788م والحرب التركية إلى أن سبّب له مرض زوجته صعوبات ظرفية[106].

لم يقدّم الجمهور مصدر دخل وحسب، بل شكّل كذلك مصدر شرعية للمبدعين. ومع اتّساع دائرة وسائل الإعلام ومؤسساتها العمومية - الصحف والدوريات والمقاهي الثقافية ومعارض الفن والحفلات الموسيقية والمجموعات الأدبية ونوادي القراءة وغيرها - ازداد كذلك الوعي بوجود مُحكّم ثقافيّ (وسياسيّ) جديد. لقد أحسّ الناس بشدة بهذا التغيير، وكتب لويس سيباستيان مرسيي سنة 1782م في دوريّته *"لوحة باريس"*[1]:

1 *Tableau de Paris.*

لقد حدثت في الثلاثين سنة الأخيرة ثورة كبيرة وبليغة في طريقة تفكيرنا. يمتلك الرأي العام اليوم في أوروبا سلطة جامحة لا تُقاوَم... ويعود الفضل فيها إلى الأدباء، ذلك أنّهم شكّلوا الرأي العام في السنوات الأخيرة أثناء الكثير من الأزمات الحادة. وبفضل جهودهم، كان للرأي العام تأثير حاسم في سير الأحداث. بل يبدو أيضًا أنّ الأدباء بصدد خلق روح وطنية[107].

لكن يبدو للأسف أنّ الجمهور المجهول يمكن أن يكون ملحًّا كأيّ أمير أو أسقف. كان أفراد الجمهور يعرفون جيدًا ما الذي يريدونه. وتمامًا مثلما هي حال أي سليل من أسرة مديسي أو هبسبورغ، كانوا يتوقّعون مقابلاً مجديًا لما يدفعونه. أمّا من جانب الفنان، فتتطلّب الكياسة قبض المال وقبول التزلّف دون التنازل عن الحرية الإبداعية. و لم يكن الأمر بالسهولة المعتادة، إذ ازدادت صعوبة قاعدة الموازنة هذه لّما تزايدت أعداد الجمهور دون أن يزيد الإعجاب والتقدير. فسنفونية هايدن شيء، أمّا تاسعة بيتهوفن فشيء آخر! كان الجمهور يريد الألحان المبسطة سهلة السماع: كثيرًا من التنوّع، وأنغامًا جميلة، وإيقاعات منتظمة لا تفرط في الطول. والأفضل أن تكون القطع الموسيقية مُحرّرة بنوتات يسيرة كي يمكن ترديدها في البيت على آلة البيانو التي أصبحت أكثر فأكثر في ذلك العصر إحدى ميزات ديار الطبقة الوسطى[108]. ومن المفارقات أنّ هذا الضرب من "التخلّف الثقافي" الذي أصاب كل الفنون الأخرى على السواء حصل بالتزامن مع ظهور التحولات التقانية على غرار الطباعة الحجرية والطباعة بالتقنيات البخارية والإنتاج المتسلسل؛ وهو تطوّر خفّض التكاليف وحمل مزيدًا من التنوّع ورفع الجودة وقدّم للسوق تحفًا فنية أقلّ سعرًا[109].

كان يتعيّن إيجاد مخرج من هذه المعضلة: مطرقة الاستبداد الأرستقراطي وسندان سوقية الرّعاع. وتمثّل الحلّ في تحرير الفنّ من زبد المجتمع ومن حثالته في آنٍ معًا، ثم رفعه على منبر رفيع المقام كيلا تشوبه شائبة. وهكذا اعتنق الفنّانون من كل المجالات وبحماسة مبدأ تقديس الفنّ الذي نادى به علماء الجماليات. ومن بين التشكيلة العريضة للأمثلة المتوافرة، يبرز ببلاغته وإيجازه ما كتبه هؤلاء الأعلام الثلاثة. يقول نوفاليس:

> إن كان أيّ شخص يشعر بالتعاسة في هذا العالم، أو يخفق في العثور على ضالّته – فدعهُ يلجْ عالم الكُتب والفنّ والطبيعة، ذلك الميدان السرمديّ القديم والحديث في الوقت نفسه. ودعهُ يُقضِّ حياته في ذلك المعبد السرّي لعالم أفضل. لسوف يجد هناك دون ريب مُحبًّا وصديقًا ووطنًا وإلهًا[110].

ثم كتب كيتس في الأبيات الافتتاحية لقصيدته الملحمية *أنديميون*:

> الشيء الجميل مسرّة سرمدية:
> يزداد جماله باطّراد، ولن
> يغدو تافهًا أبدًا، بل لسوف يحتفظ لنا دومًا
> بمأوى هادئ، ونوم
> تؤثثه الأحلام الحلوة، والعافية، والتنفّس الهادئ المنتظم.

وكتب غوته أخيرًا:

> يُعرّف الشّعر الحقيقي نفسه حين يعرف كيف يحرّرنا من بُوتقة الأعباء الدنيوية التي تُكبّلنا، وحين يكون إنجيلاً علمانيًّا، وحين يبعث في نفوسنا البهجة الباطنية والاطمئنان الخارجي. الشعر الحقيقي مثل منطاد الهواء الساخن يحملنا

إلى الطبقات العليا ويمنحنا رؤية الطير المحوّم فوق متاهات العالم المضطربة[111].

تخلّى غوته عن الدين في سنّ مبكّرة، لكن الفنّ الذي بلغ مرتبة القداسة لم يكن ليجلب الملحدين فحسب. كان نوفاليس مسيحيًّا ورعًا كما كان الموسيقار فرنتس لِيست، بل إنّ لِيست انخرط في طوائف مسيحية صغيرة وعُرف بلقب "القس لِيست". لم يكونوا يعتبرون الإخلاص للفنّ بديلاً عن الإيمان، بل جزءًا لا يتجزّأ من الطقس ذاته. وكما ذكر الموسيقار لِيست: "يجب على المرء أن يتحدّث دومًا وحصريًّا عن الفنّ الإلهي. وإذا تعلّم الناس منذ نعومة أظافرهم وصاعدًا أنّ الله قد وهبهم العقل والإرادة الحرة والوعي، يجب أن نضيف دائمًا: والفنّ، لأنّ الفنّ هو ما هو إلهيّ بحقّ!"[112].

من بين كلّ الفنانين الإبداعيين، كان الأمر أيسر للموسيقيين لأنّ آلاتهم تُخاطب النفس مباشرة دون وساطة الكلمة أو الصورة. وقد عبّر عن ذلك جيدًا ليونارد ويلوفبي قائلاً: "سعى الرومنسيون [هكذا] لبلوغ الحقيقة العليا عبر الموسيقى، لأنّ التماثل شبه الكامل بين شكلها ومضمونها يجعلها تبدو كأنّها مشتقة من الفوضى السرمدية الأصلية دون أن تكون قد مرّت أوّلاً عبر القدرات التنظيمية للعقل الإنساني. إنّ هذا العنصر الديونيسي [البرّي والمانح للنشوة] في الموسيقى هو الذي أحبّه الموسيقيّون وشدّدوا عليه"[113]. ولا يعني ذلك أنّهم كانوا مجبرين على الاعتزال في أبراجهم العاجية بعيدًا عن الأذواق الوضيعة للجمهور العريض؛ بل إنّ تقديس الفنّ أعطاهم مسافة للحماية الذاتية من الإفراط المشطّ للسوق.

وعندما فرّ فريدريش شيلر ممّا اعتبره النظام المستبدّ لدوق فورتنبورغ، قدّم تصريحًا مدوّيًا أعلن فيه عن استقلاله:

أكتبُ بصفتي مواطنًا من العالم لا يخدم أيّ أمير. وأنا من الآن فصاعدًا حِلٌ من كلّ التزاماتي. يمثّل الجمهور ليَ الآن كلّ شيء: هو موضوع اهتمامي وسيّدي وصديقي. وهكذا، فإنّي أنتمي إليه فقط، ولا أرغب في المثول أمام أيّ قاضٍ آخر سواه. الجمهور هو الكيان الوحيد الذي أخشاه وأحترمه. وينتابني شعور بالعظمة لدى التفكير بأنّ قيديَ الوحيد هو قرار محكمة العالم، وأنّ العرش الوحيد الذي أطمح إليه هو النفس البشرية[114].

كان ذلك سنة 1784م. وبعد عقد من الزمن التحق بخدمة دوق سكسونيا فايمار وانقلب كلية ضدّ "مولاه وصديقه" مطوّرًا نظرية للجماليات المقدسة نخبوية إلى أقصى حد. وشاركه بيتهوفن الذي كان من كبار المعجبين بشيلر هذه النظرة العلوية، منتقدًا روسيني بسبب تقديمه ما يُريده الجمهور وصائحًا في وجه هومل: "يقولون إنّ صوت الشعب هو صوت الربّ و لم أصدّق ذلك أبدًا"[115]. كما وافق على ذلك تلميذه برليوز: "تسفيه الجزء الأكبر من الجماهير وقلة إدراكها المسائل المتعلقة بالخيال والقلب وولعها بالتفاهات البرّاقة وسوقية غرائزها في الألحان والإيقاعات دفعت الفنّانين بالضرورة إلى اتباع الطريق التي يسلكونها الآن"[116]. أمّا وقد أصبح الفنان مركز الاهتمام وليس ما يُبدعه فلم تبق لرد فعل الجماهير أية أهمية ولا أي اعتبار. ويستخلص غوته في استعراضه الشهير للجماليات الكلاسيكية ليوهان جورج سولزر المنشور سنة 1772م أول مرة: "الشيء الوحيد الذي يهمّ هو الفنّان، وعليه أن يعيش تجارب الحياة في فنّه فقط مغمورًا في محيطه كلية بكلّ عواطفه وقواه. من يهتمّ بشأن الجماهير وهي فاغرة أفواهها دون أن ندري إن كانت قادرة أو غير قادره بعد أن يعود إليها رشدها على التعبير عن سبب انبهارها؟"[117].

كان هذا الموقف مشتركًا بين الشعراء الرومنسيين الإنكليز ومن بينهم طوم مور الذي اشتكى من "تدنّي المعايير التي يُفترض حتمًا أن ترتفع جراء اتساع دائرة المحكّمين". وصرّح كيتس من جانبه قائلاً: "ليس لديّ أدنى شعور بالتواضع تجاه الجمهور" كما أشار شيلي ناصحًا: "لا تقبل النصيحة من بسطاء العقول، فالزمن كفيل بتغيير أحكام الحشود المعتوهة". أمّا وردسووث فقد شجب "أيّ شخص يؤمن بوجود شيء من العصمة الإلهية في ضجيج تلك المجموعة الصغيرة والصاخبة من المجتمع التي يحكمها التأثير الزائف، وهي تدّعي باسم الشعب أنّها هي الشعب لتخدع الغافلين"[118].

وبإيجاز، وُصف الجمهور بالدهماء philistine غير المثقفة[1]. وليس من باب الصدفة أن يكتسب نعت "philistine" دلالته الحديثة: "شخص غير مثقف أو غير مستنير؛ شخص يُعدّ غير مكترث أو عدائيّ

1 لا بد من التوقف عند المفردة الإنكليزية الأصلية وهي (Philistine) التي تعرّفها القواميس بغير المثقف وغير المستنير وكذلك: الفلسطيني القديم، وهذا بيت القصيد. ابتكرت الحضارة المسيحية اليهودية هذه المفردة العنصرية لربطها بالشعب الفلسطيني وتاريخه العريق نابذة حضارته وتاريخه ورابطة الاسم بالجهل والظلامية، وهو ما لا يستقيم مع البحث التاريخي البسيط ولا سيما تاريخ الأفكار والعلوم القديمة. وفيما يلي تعريف قاموس وبستر: (شخص تقوده الروح المادية وعادة ما يحتقر القيم الفكرية والفنية) وتعريف قاموس أكسفورد: 1. عضو من شعب غير ساميّ استوطن جنوب فلسطين القديمة ودخل في صراع مع الإسرائيليين خلال القرنين الثاني عشر والحادي عشر قبل الميلاد. 2. شخص يعادي الثقافة والفنون أو لا يوليها أي اهتمام. http://www.webster-dictionary.org/definition/Philistine. (زيارة الموقع بتاريخ 2013/11/19). تدّعي الرومنسية البحث عن "الحقيقي والجميل والطيب" وهي لعمري بعيدة عما تنشد كل البعد عندما تمارس هذه العنصرية وهذا الحيف الثقافي [المترجم]

تجاه الفن والثقافة أو تقتصر اهتماماته وأذواقه على ما هو اعتيـــادي أو مادي؛ شخص ليس عرّيفًا" كما يصــفه قــاموس أكســفورد للغــة الإنكليزية. وهذه الدلالة من ابتكار طلبة ألمان اقتبسوها مـــن خطـــاب تأبين ألقي سنة 1668م في يينا إثر قتل أحد زملائهم على أيدي حاكم محلّي. وقد اقتبس الراهب خطابه من كتاب العهد القـــديم: "لِيـــنقضّ الفلسطينيون عليك يا شمشوم!" (الحكام، 9:16). وهكذا تماهى الطلبة مع شمشوم وشبّهوا سكان القرية بالفلسطينيين. ومع حلول سنة 1800م تقريبًا اتّسعت المواجهة لتتحوّل من الحضر ضد البدو إلى المفكرين ضد بقية مكونات المجتمع، ولا سيما الطبقة الوسطى منه.

وقبل أن تظهر شخصية السيد غرادغرينـــد في روايـــة ديكـــنس "أوقات عصيبة"[1] سنة 1854م، كانت صورته النمطية قـــد تأسســـت ليكون العدو اللدود للنخبة الفكرية الأوروبية. كان التوجه السائد لدى النخبة أنّ غرض كل الذين يهتمون بالشؤون الدنيوية ليس سوى النفع بينما يعدّون أنفسهم مدفوعين حصريًّا بإخلاصهم للفـــنّ. وفي روايـــة فرانك شترنبالد "رحلات" لســـنة 1789م، يـــرفض البطـــل غاضـــبًا ملاحظات الحرفي ورجل الأعمال المدّعيَين ألاّ جدوى من الفنـــون وأنّ الفنانين حمقى معتوهون:

> وماذا تقصد بالمنفعة؟ هل يجب أن يعود كل شيء علـــى الإطلاق لمجرد الأكل والشرب واللباس؟... أقولهـــا مـــرة أخرى: لا يمكن ويجب ألاّ يحكم على كلّ ما هو رفيع حقًّا من خلال منفعته؛ أن يكون مفيدًا أمر غريب كلية علـــى الطبيعة الربانية للفن، والإصرار على جلب الفائدة يعـــني

1 Charles Dickens, *Hard Times*.

تجريد ما يجب أن يكون متساميًا من نبلـــه وإنـــــزاله إلى درجة الاحتياجات الأساسية للإنسانية. ما من شـــك أنّ الإنسان يحتاج إلى كثير من الأشياء المختلفة، لكن يجـــب عدم الحط من قدر روحه لتصبح خادمـــة لجســـده - أي بعبارات أخرى خادمة خادمه. وكأيّ ربّ عائلة حكـــيم، يجب أن يلبّي الاحتياجات المادية، لكـــن دون أن يســـمح لسعيه ذلك بأن يكون كلّ همّه ولا مبلـــغ علمـــه. الفـــنّ ضمان خلودنا[119].

كان تيك في سنّ الخامسة والعشرين عندما نُشر كتابه. وعلـــى الرغم من أنّ الازدراء الرومنسي للعالم الدنيوي للدهماء اللاهثـــة وراء المال لم يكن محصورًا في الشبان والشابات الغاضبين، إلاّ أنّهم بالتأكيد عبّروا عنه بحدّة خاصة. ويقدّم لنا كليمنس برنتانو مثالاً جيدًا من خلال "خطاب ضد الدهماء" الذي ألقاه في يينا عند نهاية عام 1799م وكـــان في الحادية والعشرين من عمره آنئذ. أصبحت المدينة الجامعية الصـــغيرة من مقاطعة تورنغن مركز الرومنسية الألمانية، وكان بيـــت أوغســـت فيلهالم شليغل (وعمره 32 سنة) وزوجته كارولين (36) يرتاده أخـــوه فريدريش (27) وكذلك فيشته (37) وشيلنغ (24) وتيك و نتـــانو. وكثيرًا ما كان يتردّد على البيت أيضًا مسؤول المنـــاجم السكســـوني الأصل، فريدريش فون هـــاردنبرغ (27) المعـــروف باســـم الشـــاعر "نوفاليس". وكانت التهمة الرئيسية التي يوجّهها برنتانو للعامة أنّهـــم مملّون ومحدودو الأفق لا يسعون في حياتهم إلى ما أبعد مـــن التـــدجين والأمان والسلم والنظام، وكثيرًا ما كان يردّد متهكّمًا: "لا يمكـــن أن يرغب أحد العوامّ أبدًا في أن يصبح بهلوانيًا يسير على حبل مشدود في الهواء"[120]. لم يكن هذا الموقف حكرًا على الألمان؛ وقد كتب الفرنسي

تيوفيل غوتيي في مقدّمته لرواية "الآنسة موبان" (1835م): "ما هو جميل حقًا هو ما هو غير نافع؛ فكلّ ما هو نافع قبيح لأنّه يعبّر عن احتياج ما، واحتياجات الناس خسيسة ومقرفة، لأنّ طبيعة الإنسان هي ما هي: سفلية ومعوّقة"[121].

يُقدّم فريدريش شيلر ردًّا فلسفيًّا أكثر على الواقعية الذرائعية المنتشرة (كثيرًا) في ألمانيا أواخر القرن الثامن عشر. ويُجادل في أنّ الفنّ ليس نشاطًا هامشيًّا، بل مركزيًّا على نحو جازم للوجود الإنساني: "لا يلعب بنو الإنسان إلاّ عندما ينسجمون تمامًا مع معنى كلمة إنساني، ولا يكونون بشرًا كليًّا إلاّ عندما يلعبون"[122]. وبعد أن أظهرت الثورة الفرنسية إفلاس الحلول السياسية بفرضها حالة الرعب والحرب والغزوات الإمبريالية، بقيت الطريق الوحيدة لمواصلة السير طريق الجماليات: "ليحلّ الإنسان مسألة السياسة في الواقع، عليه باللجوء إلى المقاربة عبر المسألة الجمالية، لأنّ الجمال هو المسلك الوحيد الذي يتّبعه الإنسان باتجاه الحرية[123]. كما تهكّم دون رحمة صديقه غوته من العامة في روايته "فيلهالم مايسترز، سنوات التعليم" (1795-1796م) من خلال شخص صهر فيلهالم المسمّى فيرنر الذي يقدم النصيحة التالية: "هذه عقيدتي السعيدة: أدِر أعمالك واكسب المال واستمتع بأوقاتك مع أسرتك ولا تلتفت إلى أيّ شخص آخر إلاّ إذا أمكن أن تستخدمه لصالحك"[124]. غير أنّ فيلهالم يرغب في أن يصبح ممثلاً ولا يصغي لما يقوله صهره. ثم عاد غوته لهذا المحور في الجزء الأول من فاوست على لسان سكريتير فاوست المتحذلق المسمّى فاغنر الذي يؤمن بجدوى المعارف المستقاة من الوقائع:

آه يا عزيزي، ما الذي يمكن أن نفعله،
قابعون يومًا بعد يوم بين الكُتُب!

العالم بعيد عنّا ولا يمكن أن نراه
حتى من خلال نظارة مقرّبة. فكيف يمكن لنا
أن نتعلّم طُرُق تحسين الكائن البشري؟

ويجيب فاوست على ذلك:

دعك من الجري وراء الفصاحة، إلاّ
إذا كنت قادرًا على أن تقول ما تشعر به وتحسّ! من
أعماق القلب
يجب أن تنسكب، وببراعة القوة الأولية تُخاطب
قلوب المستمعين وتسبيهم بفنّ
أعمق من الكلمات.
لكن ما الذي يقدر أن يجمع كل القلوب في كلّ واحد؟
إنّها لغة الروح فقط[125].

كان غوته قد بدأ في تأليف "فاوست" في سبعينيات القرن الثامن عشر م. ومع نشر الجزء الأول سنة 1808م كان يشعر أكثر فأكثر باختلافه عن الكتّاب الألمان من الجيل الأصغر. وخلال العقد الثامن من القرن الثامن عشر ذهبت أيام غوته العاصفة الهائجة وتحوّل إلى جماليات كلاسيكية أكثر ممّا هي رومنسية. ومع تقدّمه في السن ازداد نفوره من التيار الرومنسي. وفي محادثة شهيرة مع صديقه إيكرمان سنة 1829م وصل به كرهه للرومنسية إلى حد وصفها بـ "الوباء" ووصف الكلاسيكية بـ "الصحة والعافية"[126]. تُوفّي غوته بعد ثلاث سنوات، ونُشر الجزء الثاني من "فاوست" إثر وفاته بفترة وجيزة. ويمكن أن توحي لنا النهاية بأنّ فاوست افتُتن بإغراء الروح النفعية لعامة الناس. ذلك أنّ ما دفعه للقول: "أيتها اللحظة الجميلة، لا تذهبي!" ومنه

خسارة رهانه مع مفيستوفيليس كان إمكانية نجاح خطته لاسترجاع ملكية أرض[127]. لكن هذا الاهتمام بالعالم المادي يرافقه إحساس بالنضال الفردي الذي بدأ به فاوست بحثه (وغوته كذلك لأنّ العمل أهمّ مكوّن من مكوّنات "اعترافه الأكبر"). ومباشرة قبل هذا التعبير عن رضاه، كان فاوست قد صرّح:

نعم، ما زلت متشبّثًا بتلك الرؤيا،
وإنّها الحكمة الأخيرة التي أُعلّمها:
لا تستحقّ الحياة أن تحيا إلاّ ليكسب الإنسان حريته فيها،
وعليه في خضم نضاله اليومي الدائم أن يستعيدهما معًا:
الحياة والحرية.
وعلى هذا المنوال، وبينما كانت المخاطر تُحدّق بهم
أسّس الشبان والرجال والشيوخ عالمهم الجريء الجديد.
وأنا أتوق لرؤية ذلك الحشد والوقوف
مع الأحرار على وطن حرّ!

لقد كان للألمان حساسية خاصة ضد العامة المحدودي الثقافة، إذ لم تكن هناك حواضر كبيرة في أي مكان في أوروبا الناطقة بالألمانية. وحتّى فيينا (التي كانت تعدّ سنة 1800م ما يناهز 225.000 نسمة) وبرلين (175.000) تتضاءلان أمام لندن وباريس اللتين يصل حجم كل منهما إلى أربع مرات أو خمس. كانت ألمانيا قبل العصر الصناعي بلد القُرى الصغيرة وبلد مواقف القُرى الصغيرة[128]. وبسبب هذه المفارقة برزت في طليعة المستجدات الرومنسية. ففي فرنسا لم ينتشر استخدام كلمة "فن" للإشارة إلى الفنّ بحد ذاته إلاّ في ثلاثينيات القرن التاسع عشر. وكانت الكلمة تشير قبل ذلك إلى شكل مخصص ويرافقها نعت وصفي مثلما هي حال "الفنّ الموسيقي" art musical أو

الفنون الجميلة beaux-arts. وكان ذلك جزئيًا ردّ فعل على "الأدب المُصنّع" (وهذا عنوان مقال لسانت بوف) الذي اتّضح أنّه يُخفّض المعايير الجمالية. لكن الروايات المتسلسلة والتركيز على الإنتاجية شكّلت استثناء، وقد أصبحت واسعة الانتشار في ثلاثينيات القرن التاسع عشر. وردًا على النقد الموجّه إليه بسبب أسلوبه المفرط في التعقيد، قال شارل نوديي إنّ الكلمة المكونة من ثمانية حروف تملأ السطر، وإنّه يتقاضى فرنكًا عن كلّ سطر يكتبه[129].

وفي مقابل هذا، قدّم الرومنسيون مفهوم "الفن لأجل الفن". لا يوجد اتّفاق حول هوية الشخص الذي صكّ هذه الجملة أوّل مرة، لكن الأرجح أنّ المرشّح الأكثر حظًّا كان هنري كراب روبنسون، وهو منشقّ إنكليزي قضّى عدّة سنوات في ألمانيا برفقة مثقّفين روّاد منهم غوته وشيلر وآل شليغلس. وقد زاره في بداية عام 1804م في مدينة فايمار بنجامين كونستانت الذي دوّن في يوميّاته الشخصية يوم 10 فبراير: "كانت لديّ محادثة مع روبنسون، أحد تلاميذ شيلنغ. وتحتوي أعماله حول كتاب كانت "الجماليات" بعض الأفكار الفائقة الحيوية. إنّ الفن لأجل الفنّ ودون أيّ غرض يُشوّه الفنّ مهما كانت استخداماته"[130]. كانت هذه بعبارات أخرى، فكرة ألمانية حوّلها إنكليزيّ إلى شعار وسجّلها فرنسي.

ولعلّ جملة "الفنّ لأجل الفنّ" باللغة الفرنسية (*l'art pour l'art*) لها نغمة عسلية أكثر من الإنكليزية (*art for art's sake*) أو الألمانية (*Kunst um der Kunst willen*)، وهو ما يفسّر اكتسابها صدى خاصًّا في فرنسا. استخدم فيكتور كوزان الجملة في مجموعة محاضرات ألقاها عام 1818م بعد فترة وجيزة من عودته من ألمانيا. ثمّ نشر المحاضرات في كتاب بعنوان *"عن الحقيقي والجميل والطيب"* (1836م)

صرّح فيه: "لا يُمكن للفنّ أن يخدم الدين أو الأخلاق كما لا يمكن أن يسعى ليكون ممتعًا أو نافعًا... يجب أن يكون الـــدين لأجـــل الـــدين والأخلاق لأجل الأخلاق والفنّ لأجل الفنّ... دعونا نستوعب هـــذه الفكرة، وهي أنّ الفنّ نوع من الديانة في حدّ ذاته. ويتجلّى الله لنا من خلال فكرة ما هو حقيقي وجميل وطيب"[131]. وعلى إثر ثورة يوليـــو 1830م، رفض غوتيي بشكل قاطع أن يكون للفنّ دور سياسيّ: "هـــو ليس أحمر ولا أبيض ولا يحمل ألوان علم فرنسا؛ إنّه لا شيء ولا يدرك الثورات إلاّ عندما يخرق الرصاص النوافذ". وأضاف أنّ القصـــيدة لا تخدم إلاّ الجمال، وكيف يمكن أن يكون الأمر مختلفًا، "إنّ الشيء يكفّ عمومًا عن كونه جميلاً ما إن يصبح نافعًا"[132]. وكما سوف نـــرى في الفصل الثالث، لم يُجمع كلّ الرومنسيين - ولا سيّما الفرنسيين منهم - على أنّ الرومنسية ليست لها صبغة سياسية.

كان هذا المذهب الجمالي جذّابًا بصفة خاصة للموسيقيين وللـــذين يكتبون حول الموسيقى. كان ستندال (الاسم الفنّي لهنري بايـــل) مشـــبعًا بالسخرية لدرجة أنّه لا يمكن تصنيفه ضمن الرومنسيين، لكنّه كان يتقاسم العديد من مواقفهم. وقد جاء في كتابه "*حياة روسيني*" (1823م): "المجتمع نفسه، أو على الأقل تسعة عشر جزءًا من عشرين بما فيها كلّ مـــا هـــو شعبـــي وبرجوازي يدور ويدور مجددًا حول محور واحـــد: الغـــرور". ثم يلاحظ أنّ هذه البيئة الثقافية الملائمة كي تزدهر فيها موهبة خفيفة الـــوزن وبرّاقة مثل موهبة الموسيقار روسيني: "خفيف وحيّ ومسلّ، لا يغتمّ أبـــدًا ونادرًا ما يتحمّس، يبدو أنّ روسيني جيء به إلى هـــذا العـــالم بغـــرض استحضار شطحات النشوة والسرور في النفس التافهة للرجـــل العـــادي. تعجب موسيقى روسيني بوجه خاص "الجزء غير المثقف من الجمهـــور... الذي يُطالب بذلك الزّخرف الذي تعوّد انتظارَه". وقد خلـــص في نهايـــة

كتابه إلى أنّ باريس ليست مركز الحضارة الأوروبية فحسب، بل هي عاصمة الدهماء والرعاع غير المثقفين: "إذا وعدتني بالحفاظ على السر، يمكن أن أهمس في أذنك أنّ أسلوب روسيني ليس حقيقة التجسيم الموسيقي لفرنسا بقدر ما هو التجسيم الموسيقي لباريس: ليس مرحًا حقًّا لكنه تافه بامتياز وقابل للإثارة؛ ليس عاطفيًّا متحمّسًا أبدًا لكنّه ظريف دائمًا؛ وحتى إن لم يكن مملاً أبدًا فهو لا يتسامى إلاّ نادرًا جدًّا جدًّا"[133].

كما وافق على وجهة النظر هذه الناقد الفرنسي المرموق جوزيف دورتيغ، الذي يعدّ من بين إنجازاته العديدة تأليف أوّل سيرة ذاتية لصديقه الموسيقار برليوز. وقد تهكّم من البورجوازيين المحدودي الثقافة، إذ وصفهم على هيئة سيدة من حيّ شوسي دانتان الراقي أعطت ابنتها آلة بيانو ودروس موسيقى على الشاكلة ذاتها التي أهدت ابنها معطفًا وأهدت نفسها سترة من صوف الكشمير، لأنّها تنظر إلى الموسيقى على أنّها عنصر من عالم الموضة والغرور"[134]. وبدوره يطأطئ الموسيقار فرانتس لِيست رأسه بالموافقة، وهو الذي اتّخذ باريس قاعدة له على امتداد ثلاثين سنة تقريبًا. وقد كتب عام 1835م في فصلية متخصصة في الموسيقى أنّه جلس محبطًا في أحد الاجتماعات الخاصة التي قُبل فيها رغم كونه "مجرد فنّان"، وكان سبب حزنه "الصمت الجاهل" الذي قوبل به عمل أحد كبار الأساتذة، بينما لقي عملاً تافهًا حفاوة وترحيبًا[135]. ولم يكن الأمر مختلفًا في المراكز الموسيقية الأخرى كما لاحظ الموسيقار لِيست عندما قصد ميلانو ليقدم حفلاً موسيقيًّا في مسرح لاسكالا. كان الجمهور هناك مولعًا بالتخليطات الموسيقية المستخرجة من الأوبيرا السائدة التي كانوا يصفّرون ويدندنون نغماتها. وعندما حاول رفع مستوى الأداء بتقديم معزوفة أكثر عمقًا، صاح أحد الحاضرين: "أنا آتي إلى المسرح للترفيه وليس للتعلّم!"[136].

وكان ذلك نتيجة حتمية لاتساع دائرة الجماهير. شعرت أعداد متزايدة من الناس بضرورة تقديم أنفسها بوصفها مثقفة، غير أنّ الثقافة التي اعتنقوها كانت تحطّ من المقام أكثر فأكثر. نشرت دورية باريسية عام 1843م مقالاً يصفُ الذوق الموسيقي للبرجوازي المعهود، ويمثّل نموذجًا للاحتقار الذي كان يشعر به المجتمع الفنّي. الآن وقد كسب بعض المال، ها هو يرفع مستواه الثقافي ويتخلّى عن الأرغن على شكل البرميل الذي كان يحبّه. اقتنى الآن آخر الألبومات الرومنسية ويحبّ أن يستمع إليها تُؤدَّى على البيانو في بيته ليُظهر أنّه من المولعين بالموسيقى: "من البديهي أن يكون لابنته بيانو، ومن النوع الجيد والمكلف كي يمكن أن يتبجّح: 'هذه آلة راقية، أفضل من كلّ ما يمكن أن تنتج المصانع الإنكليزية - تعيّن عليّ دفع ثلاثة آلاف فرنك للحصول عليه'". يشيح البورجوازي وجهه عن أيّ موسيقى تتخطّاه ليصفها بأنّها "عالمة متضلّعة" ويفضّل المقطوعات القصيرة المكتوبة للبيانو ومزيج الألحان من الأوبيرا الهزلية ولا سيّما الكادريل quadrilles. أمّا فيما يتعلق بالفنون الأخرى، فيرغب في أن تكون الرسومات "مُدمجة جيدًا" ويقصد بورتريهات الأشخاص وردية السحنة واللوحات العاطفية والمشاهد النمطية المبوبة. يجب أن تُغطّى البنايات بالتماثيل والنحوتات "لأن التغطية الجيدة للبنايات تؤكّد أنّ المرء قد حصل على مقابل للأموال التي أنفقها في التشييد". وباختصار، يختتم المؤلف المجهول الهوية قائلاً إنّ النخبة الثقافية والفكرية تعتقد أنّ البورجوازي ليس لديه فهم للجمال ولا يحب إلاّ ما هو سوقي وبليد[137].

عندما يجري تحديد خط سير وتطوّر الثورة الرومنسية، هناك ميل طبيعي إلى اتباع النموذج الذي سطره الموالون لها والذي يُفرط في تبسيط المقاومة. في الواقع، كان عصر التنوير بيتًا يحتوي على أجنحة

متعددة، وكان بعض الأعضاء يحتلون أكثر من جناح. وهل يمكن أن نتصوّر مزيدًا من التفاؤل وعدم الاكتراث كما في هذا المقطع الشهير من كتاب ألكسندر بوب: *"دراسة حول الإنسان"* ؟

كل الطبيعة ليست سوى فنّ، حتّى إن لم تدرك كنهه،
كل الحظ اتجاه، ولا يمكن ألاّ تراه،
كل النشاز تناغم، لكنّه غير مفهوم.
كل شيء فيه جزء من الشر، أمّا الخير فعميم:
وعلى الرغم من الكبرياء وضلال العقل،
فالحقيقة الواضحة أنّ كل ما هو كائن، مبنيّ على حق[138].

نُشرت هذه الأبيات عام 1733م. وبعد أربع سنوات، أصدر ألكسندر بوب نصًّا يُحاكي نص الرسالة الثانية للكتاب الثاني لهوراس يهنّئ فيه صديقًا أعلن جهرًا أنّه أصبح جشعًا، ثم يردف:

أرجو لك السعادة سيدي، سعادة طاغيةٍ رحل؛
لكن أليس هناك في هذه الساعة من يجري وراءها
بحماسة وجنون: وأقصد جشع السلطة؟
ألا يُلهب الحنق المرء ويُرعبه الخوف؟
ناهيك عن الخوف الشديد من الموت، عندما يُظلم كلّ شيء!
كيف للعقل أن يحافظ على رباطة جأشه بينما يحيط به الهلع والذعر؟
وكيف لا يرتعد من المجهول رغم ما يعلم من معلوم؟
كيف ينظر إلى العالمين ويظلّ متّقدًا مكتملاً
رغم السحرة والشياطين والأحلام والنار؟[139].

وفي العالم الذي أضاءه نيوتن، بقيت مناطق كثيرة غارقة في الظلام، وكثير من الثوران غير المنطقي يساند هذه الرؤية التشاؤمية للحياة. ومنها الحدث المذهل الذي جد على الساعة التاسعة والنصف صباحًا يوم 1 نوفمبر 1755م عندما حدث زلزال مدمّر في لشبونة. وحتى البنايات التي لم تنهَرْ جراء الزلزال هدّمها تسونامي ضخم إذا كانت قريبة من الواجهة البحرية، أو النار إذا كانت في المناطق الداخلية. كانت الخسائر في الأرواح مرتفعة والمعاناة شديدة تتناسب مع ضخامة الكارثة. لم يكن زلزال لشبونة أسوأ زلزال عرفه الناس، لكنه أكثرها انتشارًا إعلاميًّا. ويعود ذلك إلى التأثير الواسع للأبيات التي ألفها فولتير وجمعها في "قصيدة عن كارثة لشبونة" والتي نشرها قبل نهاية الشهر. وقد أعيد نشرها عدة مرات في السنة التالية، وتسببت في ظهور سيل جارف من المنشورت المؤيدة والمعارضة لها[140].

كما أثّرت بشدة طريقة تناول كارثة لشبونة في كتاب "كانديد" المنشور عام 1759م، وعلى الأرجح أكثر أعمال فولتير انتشارًا ومن بين الكتابين أو الثلاثة الأكثر مبيعًا في القرن. ينجو كانديد والدكتور بانغلوس وملاّح فظّ من الغرق، وعلى إثر مقاومة شديدة يبلغون شاطئ لشبونة في الوقت الذي يضرب فيه الزلزال المدينة. يصيح كانديد قائلاً إنّ القيامة قد قامت، ويركض الملاّح للنهب والسرقة، بينما يتساءل الدكتور بانغلوس: "ما الذي يمكن أن يبرّر هذه الظاهرة؟" وهو سؤال يتوافق مع مبدئه الإرشادي بأنّ "كلّ شيء على ما يرام في أفضل عالم ممكن". ومن خلال شخصية الدكتور المتفائل في كل الأحوال، كان فولتير ينتقد لايبنيتس بوجه خاص ووجهة النظر القائلة عمومًا "إنّ كل ما هو كائن، مبنيّ على حق". وهكذا يخاطب بانغلوس الملاّحَ الناهب والزاني والثمل بهذه الكلمات: "صديقي، هذا ليس من الصواب. أنت

تتجاوز المنطق الكوني وتضيّع وقتك". كما يواسي الناجين موجّهًا لهم رسالة مرحة: "كلّ هذا للمصلحة العليا لأنّ انفجار البركان في لشبونة يعني عدم انفجاره في أيّ مكان آخر. لا يمكن أن تحدث الأحداث في مكان آخر غير الذي حصلت فيه، لأن كل شيء حسن"[141].

يمرّ كانديد وبانغلوس المسكينان بعديد من المحن والبلايا قبل أن يصلا أخيرًا إلى مزرعة صغيرة قرب القسطنطينية ليرتاحا فيها. لكن بانغلوس لم يتعلّم شيئًا من هذه المحن والبلايا المؤلمة وظلّ متفائلاً مثلما كان أوّل يوم: "في آخر المطاف، أنا فيلسوف ولن يتبادر إلى ذهني أن أتضارب مع نفسي". وفي المقابل، يخلص كانديد إلى أنّ الوسيلة الوحيدة للتعامل مع عالَم قاس وتعسّفيّ ومارق تتمثّل في العزلة والانطواء واللجوء إلى الروح العملية رغم التحسينات الضئيلة القليلة. وكانت كلماته الأخيرة في الكتاب وهو يخاطب بانغلوس الذي لا يحيط به وصف: "علينا بالاعتناء بحديقتنا". (*Il faut cultiver notre jardin*)

ما كان روسو ليكتب هذه السطور[142]، فالسخرية والتهكّم والتبخيس ليست جزءًا من ذخيرته، والسبب أنه لم يكن هو نفسه ساخرًا ولا متهكّمًا ولا باخسًا. إنّ ما فصله عن فولتير وبقية "الفلاسفة" وحوّله إلى ألدّ أعدائهم ليس أفكارًا بعينها بقدر ما هي طريقة فعل الأشياء. وقد عبّر عن ذلك جيدًا بيتر غراي قائلاً: "كان فيه شيء لا يُفسَّر بأسلوبه أو أفكاره أو نزواته فقط، بل مُركّب منها جميعًا، عنصر غريب كان يُحرج معاصريه"[143]. ويتمثّل ذلك المكوّن الخاص من إصرار روسو على القيام بكل شيء انطلاقًا من الداخل – من داخل نفسه. وقد وجد بداخله عصارة من الانفعالات والوسوسة والرّهاب. وكما وصفه صديقه القديم الذي أصبح عدوّه، دافيد هيوم،

كان روسو حساسًا لدرجة وكأنّه "لم تُنزع عنه ثيابه فحسب، بل جلده"[144]. ومع ذلك، تزاوجت حساسيته المفرطة مع موهبة رائعة في التعبير عن نفسه بطريقة تُلهم الآخرين. وإذا كان فولتير يخاطب عقولهم، فقد ولج روسو إلى قلوبهم. وكما كتب بنفسه متحدثًا عن مدام دو فارنس "بدل أن تُنصت إلى قلبها الذي كان يعطيها نصائح صادقة، أصغت إلى عقلها الذي أعطاها نصائح سيئة"[145]. ثم كتب بعد خمسين سنة جون كيتس رسالة إلى صديقه بنجامين بايلي جاء فيها: "ليست لديّ أيّ قناعات راسخة باستثناء إيماني بقداسة القلب وبصدق الخيال – ولا بدّ أنّ ما يراه الخيال جميلاً هو حقيقة صادقة"[146].

في مؤلّفه "معالم الأدب الفرنسي" *Landmarks of French Literature* الذي نُشر سنة 1923م، استخرج ليتون ستراشي السمة الخاصة التي تميّز إنجازات روسو: "الأصالة هي السمة المميزة لروسو... لم يُمثّل جيله ولم يقُده، بل عارضه. كانت نظرته إلى العالم ثورية حقًّا... كان نبيًّا يحمل ذلك الإلهام الغريب الخاص بالأنبياء". وفي لبّ نبوّته نجد "إدراكه الحدسي الجامح أهميةَ وكرامةَ النفس الفردية. وتكمن أصالة روسو العظيمة في هذا الإدراك. كانت ثورته ثورة روحية... روسو هو أوّل من وحّد وجهتَي نظر وأحيا النظرية القروسطية للنفس دون أفخاخها الدينية، وقد آمن – دون وعي كامل ربّما لكن بقناعة راسخة – بأنّ الفرد فوق هذه الأرض وبداخله هو أهمّ شيء في هذا العالم"[147]. ويستكشف الفصل القادم بعض الطرق التي استخدمها الجيل اللاحق من الأفراد لدفع هذه المقاربة قُدُمًا إلى ما أبعد من ذلك.

هوامش الفصل الأول

1 Lester G. Crocker (ed), The Age of Enlightenment (London, 1969), pp. 291-2.
2 Robert Darnton, The Business of Enlightenment. A Publishing History of the Encyclopédie 1775-1800 (Cambridge, Mass., 1979), p. 528.
3 Maurice Cranston, Jean-Jacques. The Early Life and Works of Jean-Jacques Rousseau 1712-1754 (Harmondsworth, 1987), p. 271
4 Dena Goodman, The Republic of Letters. A Cultural History of THE French Enlightenment (Ithaca and London, 1994), p. 27.
5 Quoted in Jean Le RondD'Alembert, Preliminary Discourse to the Encyclopedia of Diderot, trans. Richard N. Schwab (New York, 1963), p. xxiv.
6 Jean-Jacques Rousseau, The Confessions, ed. J.M. Cohen (London, 1953), p. 327.
7 Maurice Cranston, Jean-Jacques, p. 228.
8 Jean-Jacques Rousseau, Discourse on the Sciences and the Arts, in Jean-Jacques Rousseau, The Discourses and Other Early Political Writings, ed. Victor Gourevich (Cambridge, 1997), pp. 16, 25-6.
9 Arthur M. Wilson, Diderot (New York, 1972), p. 181.
10 This episode, which was occasioned by the success at court of Rousseau's opera Le Devin du village, is recounted in T.C.W. Blanning, The Culture of Power and the Power of Culture. Old Regime Europe, 1660-1789 (Oxford, 2002), pp. 363-4.
11 Ronald C. Rosbottom, "The novel and gender difference" in Denis Hollier (ed.), A New History of French Literature (Cambridge, Mass., and London, 1989), p. 481; Maurice Cranston, The Noble Savage. Jean-Jacque Rousseau 1754-1762 (London, 1991), p. 263.
12 Robert Damton, The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History (New York, 1984), p. 242.
13 R.A. Leigh (ed.), Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau, vol. VIII (Geneva, 1969), p. 292. There

are many more such examples in this volume and the following two. For a convenient summary, see Darnton, The Great Cat Massacre, pp. 242-3.

14 Ibid., p. 243.
15 Rousseau, The Confessions, p. 506.
16 Ibid., p. 17.
17 Plato, The Republic, ed. G.R.F. Ferrari, trans. Tom Griffith (Cambridge, 2000), pp. 315-16.
18 Voltaire, The Age of Louis XIV, ed. F.C. Green, trans. Martyn p. Pollack (London, 1961), p. 370.
19 Béatrice Didier, La Musique des lumières. Diderot - L'Encyclopédie - Rousseau (Paris, 1985), p. 19.
20 David Irwin (ed.), Winckelmann: Writings on Art (London, 1972), p. 61.
21 Sir Joshua Reynolds, Discourses on Art, ed. Robert R. Wark (London, 1966), p. 19.
22 Peter H. Feist, Thomas Häntzsche, Ulrike Krenzlin and GisoldLammel, Geschichte der deutschenKunst1760-1848 (Leipzig, 1986), p. 19.
23 Rousseau, The Confessions, p. 115.
24 K. Andrews, The Nazarenes: a Brotherhood of German Painters in Rome (Oxford, 1964), p. 6.
25 Nicolaus Pevsner, Academies of Art - Past and Present (Cambridge, 1940), p. 191.
26 Quoted in Isaiah Berlin, 'The counter-enlightenment', in idem, Againstthe Current: Essays in the History of Ideas (London, 1979), p. 10; Christian Friedrich Daniel Schubart (ed.), Deutsche Chronik auf das Jahr 1774 (reprinted, Heidelberg, 1975), ErsteBeylagezurDeutschenChronik, August 1774, p. 5.
27 Quoted in Hugh Honour, Romanticism (London, 1979), p. 245.
28 By Herbert von Einem, Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760-1840 (Munich, 1978), p. 45.
29 William Vaughan, German Romantic Painting (New Haven, 1980), p. 33.
30 Quoted in Ibid., p. 45.

31 See below, pp. 64-9.
32 Pevsner, Academies of Art, p. 192.
33 Rousseau, The Confessions, p. 262.
34 G.W. Hegel, Aesthetics. Lectures on Fine Art, trans. T.M. Knox, 2 vols (Oxford, 1975), p. 519.
35 These contrasting metaphors provide the title for one of the most important discussions of romantic aesthetics - M.H. Abrams, The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition (Oxford, 1971) [first edition 1953.[
36 Quoted in Theodore Besterman, Voltaire, 3rdedn (Oxford, 1976), p. 246.
37 Cranston, Jean-Jacques, p. 248.
38 Quoted in Lester G. Crocker (ed), The Age of Enlightenment, p. 298.
39 This comment was related to me by the late Robert Wokler but I have not been able to find a source. John Morley in his Voltaire (London, 1891), p. 120, wrote: 'his style is like a translucent stream of purest mountain water, moving with swift and animated flow under flashing sunbeams', but that is not quite the same thing.
40 Quoted in Roy Pascal, The German Sturm und Drang (Manchester, 1953), p. 88.
41 Quoted in Isaiah Berlin, 'The counter-enlightenment', in idem, Against the Current, p. 8.
42 Joachim mass, Kleist. Die Geschichte seines Lebens (Bern and Munich, 1977), p. 70.
43 A. w. Schlegel, 'ÜberLitteratur, Kunstune Geist des Zeitalters', in Friedrich von Schlegel (ed.), Europa. EineZeitschrift, vol. II, I (1803), p. 82. These were lectures given at Berlin at the end of 1802.
44 Goethe, Faust, Part One, trans. David Luke (Oxford, 1987), p. IO.
45 S. Foster Damon, A Blake Dictionnary. The Ideas and Symbols of William Blake (Providence, 1965), pp. 28, 234.
46 Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge, ed. Earl Leslie Griggs, vol. I (Oxfors, 1956), p. 210.
47 Ibid., vol. II, p. 387.

48 R.R. Palmer, Catholics and Unbelievers in Eighteenth Century France (Princeton, 1939), p. 131.

49 Richard Holmes, The Age of Wonder. How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science (London, 2008), pp. xvi-xnii.

50 Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge, vol. II, p. 387.

51 Quoted in H.S. Reiss (ed.), The Political Thought of the German Tomantic (Oxford, 1955), p. 137.

52 Quoted in Werner Hofmann, Caspar David Friedrich (London, 2000), p. 269.

53 Maurice Cranston, The Romantic movement (Oxford, 1994), p. 53.

54 Johann Wolfgang von Goethe, The Sufferings of Young Werther, trans. Bayard Quincy Morgan (London, 1957), pp. 20-2.

55 Ibid., p. 63.

56 Quoted in Marilyn Butler, Romantics, Rebels and Reactionaries. English Literature and its Background 1760-1830 (Oxford, 1981), p. 168.

57 For a concise summary, see Robert Stern's introduction to Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Ideas for a philosophy of Nature as Introduction to the Study of this Science, trans. Errol E. Harris and Peter Health (Cambridge, 1988.(

58 Timothy Mitchell, Art and Science in German Landscape Painting, 1770-1840 (Oxford, 1993), p. 77.

59 Quoted in Ibid., p. 75. See also the acute analysis of Runge's painting in Robert Rosenblum, The Romantic Child from Runge to Sendak(London, 1998), pp. 24-9.

60 Robert Rosenblum and H.W.Janson, Art of the Nineteenth Centry. Painting and Sculpture (London, 1984), p. 87.

61 Cranston, The Romantic Movement, p. 181.

62 Jens Christian Jensen, Caspar David Friedrich. Leben und Werk, rothedn (Cologne, 1995), p. 181.

63 William Wordsworth, The Excursion, E. de Selincourt and Helen Darbishire (eds), The Poetical Works of William Wordsworth, vol. 5 (Oxford, 1949), Book I: The Wanderer, pp. 15-16, lines 219-34.

64 Ibid., p. 82.

65 Quoted in Vaughan, German Romantic Painting, p. 68.

66 Jensen, Caspar David Friedrich, p. 210.

67 His friend Georg Friedrich Kersting painted at least three pictures of him at work in his austere studio-Hannelore Gärtner, Georg Friedrich Kersting (Leipzig, 1988), illustrations 29, 31, 32.

68 Quoted in Hofmann, Caspar David Friedrich, p. 101.

69 VonEinem, Deutsche Malerei, p. 13.

70 Edward Young, Conjectures on Original Composition, in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison (London, 1759), p. 26.

71 Ibid., pp. 26-7.

72 Ibid., p. 36.

73 Ibid., 28.

74 Abrams, The Mirror and the Lamp, p. 199.

75 Isaiah Berlin, The Magus of the North: J.G. Hamann and the Origins of Modern Irrationalism (London, 1993). 'The Magus of the North' was one of the many ironic titles Hamann gave himself.

76 Quoted in W.D. Robson-Scott, The Literary Background of the Gothic Revival in Germany (Oxford, 1965), p. 59. It is regrettable that a recent anthology of Hamann's writings, translated into English, should include only the dedications of Socratic Memorabilia - Kenneth Haynes (ed.), Hammann: Writings on philosophy and Language (Cambridge, 2007.(

77 Nicholas Boyle, Goethe. The Poet and Age, vol. 1: The poetry of desire (Oxford, 1991), p. 38.

78 Johann Wolfgang von Goethe. Dichtung und Wahrheit, Part 3, Book 12 (Munich, 1962), pp. 64-6.

79 Johann Wolfgang von Goethe, 'Von deutscher Baukunst in Johann Gottfried Herder (ed.), Von deutscher Art und Kunst (1773), ed. Edna Purdie (Oxford, 1924), p. 129.

80 Paul Frankl, The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries (Princeton, 1960), p. 417.

81 Carl Hammer, Goethe and Rousseau. Resonances of the mind (Lexington, 1973), pp. 36-7; Eugene L. Stelzig, The

Romantic Subject in Autobiography: Rousseau and Goethe (Charlottesville and London, 2000), pp. 138-9.

82 Jean-Jacques Rousseau, A Complete Dictionnary of Music, consisting of a copious Explanation of all Words necessary to a true Knowledge and Understanding of Music, trans. William Waring, 2ndedn (London, 1779, 1779), p. 182.

83 All these and other tributes are to be found in Raymond Trousson, 'Jean-Jacques Rousseau et son œuvre dans la presse périodique allemande de 1750 à 1800', Dix-huitième Siècle, 1 (1969), pp. 289-90.

84 Herbert Dickmann, 'Diderot's Conception of Genuis' Journal of the History of Ideas, 2, 2 (1941), p. 152.

85 John Brewer, '"The most polite age and the most vicious" Attitudes towards culture as a commodity 1660-1800', in Ann Bermingham and John Brewer (eds), The Consumption of Culture 1600-1800. Image, Object, Text (London and New York, 1995), p. 350. Samuel Johnson, A dictionary of the English language: in which the words are deduced from their originals: and illustrated in their different significations by examples from the best writers: to which are prefixed, a history of the language, and an English Grammar, vol. 1 (London, 1755), unpaginated.

86 L.D. Ettlinger, 'Winckelmann', The age of neo-classicism, The fourteenth exhibition of the Council of Europe (London, 1972), pp.xxxiii-iv.

87 Michael Forsyth, Buildings for Music. The Architect, the Musicianm and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day (Cambridge, Mass., 1985), p. 104.

88 Quoted in Adolf Rosenberg, 'Friedrich der Groβe als Kunstsammler', Zeitschrift für bildende Kunst, new series, 4 (1893), p. 209.

89 Quoted in James J. Sheehan, Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism (New York, 2000), p. 26.

90 Frances Burney, Evelina, or The History of a Young Lady's Entrance into the World, ed. Margaret Anne Doody (London, 1994), p. 116.

91 Wilhelm Heinrich Wackenroder and Ludwig Tieck, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Ed. A. Gillies (Oxford, 1966), p. 92.

92 James H.Johnson, Listening in Paris. A Cultural History(Berkley and Los Angles, 1995), p. 269.

93 Ibid., p. 259.

94 Gerhard von Breuning, Memories of Beethoven. From the House of the Black-Robed Spaniards, ed. Maynard Solomon (Cambridge, 1992), pp. 109-10.

95 Ibid., p. III. Cf. Christopher H. Gibbs, Performances of grief: Vienna's response to the death of Beethoven'in Scott Burnham and Michael p. Steinberg (eds), Beethoven and his World (Princeton, 2000), p. 251.

96 Quoted in Paul Johnson, The Birth of the Modern: World Society, 1815-1830 (London, 1991), p. 117.

97 Richard Wagner, My Life (Cambridge, 1983), p. 30.

98 Quoted in Alan Walker, Franz Liszt. The Virtuoso Years, 1811-1847, revised edn (London, 1989), p. 417.

99 There is a good - and very entertaining - account in Ibid., pp. 417-26.

100 Franz Liszt, 'De la situation des artistes et de leur condition dans la société', Gazette musicale de Paris, II, 19, 10 May 1835 ; 20, 17 May 1835 ; 30, 26 July 1835 ; 35, 30 August 1835 ; 41, II October 1835.

101 Adrian Williams (ed.), Portrait of Liszt by Himself and his Contemporaries (Oxford, 1990), p. 351.

102 In a letter to the members of the musical association on the island of Rügen - H.C. Robbins Landon, Haydan: Chronicle and Works, vol. V: Haydan: the Late Years (London, 1977), p. 233.

103 The Musical World, XIX, 36, 5 September 1844, p. 291; Williams (ed.), Portrait of Liszt, p. 224.

104 The Works of Elizabeth Barrett Browning, ed. Karen Hill (Ware, 1994), p. 329.

105 Howard Erskine-Hill, 'Pope, Alexander (1688-1744)', Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, Sept 2004; online edn, Jan 2008 [http://www.oxforddnb.com/ view/ article/22526, accessed 30 Sept. 2008.[

106 Volkmar Braunbehrems, Mozart in Vienna (Oxford, 1991), pp. 316, 331, 368, 419-21.

107 Quoted in k.M. Baker, 'Politique et opinion publique sous l'ancien régime', Annales. Économie, Société Civilisation ; 42 ; 1 (1987), pp. 56-7.

108 Cyril Ehrlich, The Piano. A History, revised (Oxford, 1990), p. 17.

109 Klaus Lankheit, Revolution und Restauration 1785-1855 (Cologne, 1988), p. 9.

110 Allgemeine Musikalische Zeitung, XXIV, 1 (2 Janvier 1822), p. 1.

111 Quoted in Jochen Schulte-Sasse, 'Kritisch rationale und literarische Öffentlichkeit', Aufklärung und literarische Öffenlichkeit' eds Christa Bürger, Peter Bürger and Jochen Schulte-Sasse (Frankfurt am Main, 1980), p. 30.

112 Williams (ed.), Portrait of Liszt, p. 581.

113 L.A. Willoughby, 'Classic and romantic: a reexamination', German Life and Letters, 6 (1952), p. 5.

114 Quoted in H. Kiesel and p. Münch, Gesellschaft und Literaturim 18. Jahrhundert (Munich, 1977), p. 98.

115 Nicholas Cook, Music: a Very Short Introduction (Oxford, 1998), p. 28; Elliot Forbes (ed.), Thayer's Life of Beethoven, revised edn (Princeton, 1969), p. 1046; Stephen Rumph, Beethoven after Napoleon. Political Romanticism in the Late Works (Berkeley, Los Angeles and London, 2004), p. 195.

116 Quoted in William Weber, 'Wagner, Wagnerism and musical idealism', in David C. Large and William Weber (eds), Wagnerism in European Culture and Politics (Ithaca and London, 1984), p. 44.

117 Johann Wolfgang von Goethe, Review of Hohann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schöenKünste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter, auf einanderfolgenden Artikeln (Leipzig, 1771), first published in the Frankfurter gelehrten Anzeigen(1772), here in Goethes Werke, hrsg. ImAuftrage der Groβherzogin Sophie von Sachsenm vol. 37 (Weimar, 1896), p. 213.

118 Raymond Williams, Culture and Society 1780-1950 (London, 1958), pp. 33, 35.

119 Raymond Williams, Culture and Society 1780-1950 (London, 1958), p. 35.

120 Dieter Arendt, 'Brentanos Philister-Rede am Ende de romantischen Jahrhunderts order Der Philister-Krieg und seine unrühmliche Kapitulation, Orbis Litterarum, 55, 2 (2000.(

121 Quoted in F.W.J. Hemmings, Culture and Society in France 1789-1848 (Leicester, 1987), p. 260.

122 T.J. Reed, Sheehan, German History, 1770-1866 (Oxford, 1989), p. 329.

123 James J. Sheehan, German History, 1770-1866 (Oxford, 1991), pp. 68-9.

124 BOOK 5, chapter 2. Eric Blackall (ed.), Goethe: The Collected Works, vol. 9: Wilhelm Meister's Apprenticeship (Princeton, 1995), p. 172.

125 Goethe, Faust, Part One, p. 20.

126 Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832, ed. Ernst Merian-Genast, 2 vols (Basle, 1945), vol. I, p. 309.

127 Goethe, Faust, Part Two, trans. David Luke (Oxford, 1994), p. 233.

128 Mack Walker, German Home Towns (Ithaca, 1971), pp. 29-33.

129 Albert Cassagne, La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes (Paris, 1906), p. 23.

130 Benjamin Constant, Journal intime, précédé du Cahier rouge et d'Adolphe, ed. Jean Mistler (Monaco, 1945), p. 159. 'J'ai une conversation avec Robinson, élève de Schelling. Son travail sur l'Esthétique de Kant a des idées très énergiques. L'art pour l'art, sans but ; car tout but dénature l'art'.In Modern Language Notes for March 1910 ; J.E. Spingarn correctly identified Constant's use of the phrase in his Journalintime but simply started; 'Constant sums up Schelling's aesthetics' without mentioning Robinson's intermediary role.

131 Ibid., pp. 38-9; Alfred Michiels, Histoire des idées littéraires en France au XIXe siècle, vol. II (Paris, 1863), p. 113.

132 Cassagne, La Théorie de l'art pour l'art, p. 53.
133 Stendhal, Life of Rossini, trans. Richard N. Coe (London, 1956), pp. 235, 371, 407-8.
134 Joseph d'Ortigue, 'Des sociétés philharmoniques dans le Midi de la France', Gazette musicale de Paris, I, 48, 30 Novembre 1824, p. 383.
135 Revue et Gazette musicale de Paris, II, no. 46 (15 November 1835.(
136 Walker, Franz Liszt. The Virtuoso Years, p. 250.
137 A. Specht, 'Vocabulaire artistique: le bourgeois' Revenue et Gazette Musical de Paris, X, 53 (31 December 1843), pp. 440-2.
138 Alexander Pope, Essay on Man, i, 289-94.
139 Alexander Pope, Imitations of Horace, The Poems of Alexander Pope, ed. John Butt, vol. IV, 2nd edn (London and New Haven, 1953), p. 187.
140 Besterman, Voltaire, pp. 367-72.
141 Voltaire, Candide, tran. Norman Cameron (London, 1947), pp. 13-14.
142 Indeed, Rousseau wrote to Voltaire to criticize his treatment of the Lisbon earthquake - Nicholas Shrady, The Last Day: Wrath, Ruin and Reason in the Great Lisbon Earthquake of 1755 (New York, 1969), p. 122-3.
143 Peter Gay, The Enlightenment: an Interpretation, vol. 2: The Science of Freedom (New York, 1969), p. 531. Although he writes with his customary fluency and intelligence about Rousseau, Gay overestimates Rousseau's enlightened characteristics.
144 David Edmonds and John Eidinow, Rousseau' Dog. Two Great Thinkers at War in the Age of Enlightenment (London, 2006), p. 163. As this highly entertaining account reveals, both men behaved badly but it was Rousseau's paranoia that was to blame for the rupture.
145 Rousseau, The Confessions, p. 190.
146 Hyder Edward Rollins (ed.) The Letters of John Keats 1814-21, 2vols (Cambridge, 1958), vol. I, p. 184.
147 G.L. Stachey, Landmarks in French Literature (London, n.d.), pp. 184-6, 189.

الفصل الثاني

الجانب المظلم من القمر

الأحلام والكوابيس

كانت ليلة صيف مضيئة ومعتدلة في بلاط الملك مارك أوف كورنوال[1]. خفتت أصوات أبواق الصيد بينما كانت الملكة إيزولد تنتظر قدوم حبيبها السير تريستان. لم تصغِ إلى تحذيرات خادمتها، وأعطت إشارة تفيد بأنّ الطريق آمن بإطفاء الشعلة التي تضيء مدخل غرفتها. ودون إضاعة وقت، ارتمى العشيقان أحدهما في أحضان الآخر، وتعانقا بلهفة وشوق، يهزّهما الهيام وترافقهما موسيقى صاخبة... هكذا يُفتتح المشهد الأوّل من معزوفة *تريستان وإيزولد* للموسيقار ريشارد فاغنر، لحنٌ من أطول الألحان الثنائية في أعمال الأوبرا. يدوم المقطع عشرين دقيقة تقريبًا (حسب قول قائد الأركسترا)، ويُدمج العشيقان ضمن مشهدهما العاشق هجمة شرسة على النهار:

تبًّا للنهار! تبًّا للنهار!
عدوّنا الداهية المكّار،
كل الكراهية والاستنكار!

فالنهار للعاشقَين وقت الخداع والوهم والخيبة والكبت. وفي المقابل، ينشد تريستان وإيزولد "لعالم الليل السحري" مقطع ثناء ومديح:

1 اشتهر مارك أوف كورنوال Mark of Cornwall في بداية القرن السادس الميلادي بصفته عمّ تريستان وزوج إيزولد، وكانت للشابين قصة غرامية درامية مأساوية أنتجت قصة حب: تريستان وإيزولد. أخرجها الموسيقار الألماني فاغنر سنة 1859م على شكل أوبرا. [المترجم]

ليلنا السرمدي!

آه يا ليلنا العذب!

أيّها المجيد المتسامي،

آه يا ليل الحب!

وتُفتتَح بهذه الأبيات المرحلة النهائية لهذا اللحن الثنائي العظيم الذي ينبني على سلسلة من من النغمات السنفونية في أوجها، لينتهي بصرخة حادة تنبثق من حنجرة العاشقة عندما يدخل الملك مارك المخدوع وحاشيته. "أسى ما بعد الجماع". ردّ تريستان الفعل قائلاً: "أيّها اليوم الكئيب، والأخير!" ومثلما هي حال كيتس، كان تريستان وإيزولد "على وشك عشق الموت الذي سيريحهما"[1].

كُتبت قصة "تريستان وإيزولد" ما بين 1857م و1859م، وعُرضت أوّل مرة على خشبة المسرح عام 1865م في مونيخ. كانت الرومنسية في جلّ فروع الفنون الإبداعية تُعدّ آنذاك ميّتة ومدفونة. و لم تُحافظ على جذوة الرومنسية ملتهبة ومُضيئة إلاّ الموسيقى؛ بل يمكن التعليق بأنّ استعارة اللهب والإضاءة في محلّها نظرًا للاحتفاء بالليل في عديد من المشاهد من أعمال فاغنر الدرامية. كان الأخير (وليس الآخر) ضمن سلالة طويلة من عاشقي الليل. انطلق رجل الكنيسة الإنكليزي إدوارد يونغ قبل ذلك بمئة عام، أي سنة 1742م، في نشر قصيدة متعددة الأجزاء بعنوان: "الشكوى، أو خواطر ليلية حول الحياة والموت والخلود"[1]. وإذ حاول يونغ أن يتصالح مع ثلاث مآسٍ بتدرج سريع، فإنّ علاجه الشعري امتدّ آخر المطاف على ما يفوق 10.000 بيت من الشعر الحرّ. ولقي عمله ترحيبًا شعبيًّا هائلاً ومستديمًا، إذ نُشر أكثر من

---

1 Edward Young, *The Complaint, or, Night-Thoughts on Life, Death, and Immortality.*

مئة طبعة من كتابه خلال الخمسين سنة التي تلت[2]. ومع أنّ البيت الأوّل تقليديّ - *يا مرمّم الطبيعة المرهقة اللذيذ، أيّها النوم البلسمي!* - إلاّ أنّ يونغ سرعان ما خرق الفضاءات الجديدة مرحّبًا بالليل بوصفه الوقت الملائم لتحفيز الخيال:

والنفس خلال النهار سلبية،
كلّ أفكارها مفروضة وعارضة ومتقطّعة، لا تنضج أبدًا.
أمّا في الليل، فتتحرّر من الدوافع ومن الهوى،
وتنعتق الأفكار متفائلة لتلد
الخيار الصحيح والنسق الفيصل.

وعلى الرغم من أنّ تريستان وإيزولد قد لا يوافقان على أنّ الليل "يحرّر من الهوى"، فما من شك أنهما يستحسنان ذلك النفور من "الرونق المتصنّع" الذي يحبّه ضياء النهار.

وكما رأينا في الفصل السابق، فإنّ يونغ نقر على وتر حساس لدى المفكرين الألمان عندما كتب حول العبقرية. وقد فعل الشيء نفسه لّما فضّل الليل. ومع حلول سنة 1759م، كانت هناك عشر ترجمات ألمانية مختلفة لمؤلَّفه "خواطر ليلية"، وتشمل قائمة معجبيه نجوم الساحة الأدبية وروّادها مثل بودمر، وكلوبستوك (الذي ألّف "قصيدة إلى يونغ")، وغليرت، وفيلاند، وغرستنبارغ، وهمان، وهردر[1]. وقد كتب هردر هذا أنّه اكتشف أنّ أفضل إطار لقراءة قصائد يونغ يكون في ليلة صيفية تُضيئُها النجوم وسط حديقة تحيط بفناء كنيسة "حيث يحرّك نسيم الليل العليل أشجار الزيزفون العتيق ويُنعش الروح، وتُصدر البومة الحكيمة بين الفينة والأخرى نعيقها الأجوف من بين أطلال القصر

1 Bodmer, Klopstock *(Ode "To Young")*, Gellert, Wieland, Gerstenberg, Hamann, and Herder.

القديم، أو من وكرها في البرج الغوتي المهجور"[3]. كما نصّب هردر الشاعر يونغ على قمة الهرم بنعته بـ "العبقري"[4]. كما صرّح همان إلى صديقه هردر قائلاً إنّه شعر بكلّ دهشة "كأنّما كل نظرياتي ليست سوى الحبل السُّرّي المتّصل بـ "الخواطر الليلية" وكأنّما كل أهوائي تشبّعت باستعاراته"[5].

أصبحت ثنائية الليل/النهار محورًا مفضّلاً للثورة الرومنسية. وبالطبع، كان ذلك إلى حدّ بعيد ردّ فعل على اهتمام عصر التنوير بالصفة المجازية للنور. صمّم شارل نيكولا كوشان الصورة التي تتصدّر "الموسوعة"، وقد لخّص تشكيليًّا المشروع المتعدد الأجزاء من خلال رسم الحقيقة على هيئة امرأة جميلة تحيط بها هالة من النور الساطع، ورسم العقل والفلسفة وهما ينـزعان بلطف حجاب الخرافات الذي يحجب روعتها وسناءها. تذمّر نوفاليس في مؤلّفه: "المسيحية، أو أوروبا" (1799) كاتبًا: "أضحى النورُ الموضوعَ المفضّل [للفلاسفة]، نظرًا لتطويعه في مجال الرياضيات وحرية حركته. أولَوا مزيدًا من الاهتمام إلى انعكاس أشعّته من تلاعب ألوانه، وهكذا أطلقوا اسمه على مشروعهم الأكبر 'التنوير'"[6]. وفي تلك البيئة المضيئة بشدة، لكن العقيمة، التي تشبه غرف المستشفى، ما من أمل في أن يُزهر الخيال الشعري كما قال: "أعلم أنّ الخيال كلّه مثل الحلم، وأعلم كم يحبّ الليلَ وغيابَ المعنى والوحدةَ"[7].

ونجد المقابل البصري لصورة كوشان المتفائلة في لوحة هنري فوزيلي "الكابوس" لسنة 1781م. امرأة نائمة مستلقية على السرير، ساقاها منفتحتان وذراعاها متدلّيان، شعرها منسدل وشفتاها منفرجتان وفتحتا أنفها واسعتان. يقبع على بطنها عفريت الجنّ الذي يوسوس لها بالكابوس الذي تراه. ويُضفي الفرس الليلي night-mare[8] بمظهره

المهووس مزيدًا من الجنون إلى هذا الجوّ الخانق بعينيه الناتئتَين وفمه المفتوح، حاشرًا رأسه بين ثنايا ستارة حمراء. شكّلت اللوحة حدثًا استثنائيًّا لدى عرضها سنة 1781م في الأكاديمية الملكية، كما حظيت بشعبية واسعة في أوروبا القارية لدى انتشارها على شكل لوحات منقوشة، أنجزها محليًّا القراصنة المقلّدون للوحات الأصلية[9]. أمّا راعي غوته، الدوق كارل أوغسط فايمار، فتجاوب بحماسة عندما شاهد نسخة منها في معرض الكتاب في لابسيغ سنة 1783م، إذ استطرد قائلاً: "لم أشاهد منذ أمد طويل تحفة منحتني بهجة مثلما فعلت هذه." ثم شرع يجمع كلّ اللوحات المنقوشة المتوافرة التي أنجزها فوزيلي[10]. والأرجح أنه لا توجد صورة معاصرة تناولها رسامو الكاريكاتور بقدر ما فعلوا مع "الكابوس".

ولا يعرف الناس بالقدر ذاته الصورة المرسومة من طرف فوزالي على ظهر اللوحة لسبب بسيط: لم تُكتشَف إلا بعد أن اقتنى معهد دترويت للفنون اللوحة في أواسط القرن العشرين الميلادي. إنّها شابة جذابة معتدلة القوام في وضع تقليدي يغلب عليه الحياء والاحتشام. ورغم أنّ فوزالي لم يُشر إلى هُويّتها، فالأرجح أنها آنا لاندولت التي أحبّها بشدة عندما زار مسقط رأسه زوريخ سنة 1779م. كان فوزالي يعلم أنّ قلة ذات اليد تعوق زواجه منها، وهو ما منعه من البوح بمشاعره لها شخصيًّا، لكن لم تكن له هذه الاحترازات للشكوى والبوح لأصدقائه. وقد كتب مراسلاً عمّ آنا، الكاتب الشهير يوهان كسبار لافاتير: "هل هي في زوريخ الآن؟ كانت ليلة البارحة معي في الفراش، وقد خلعت ملابس النوم واحتضنت عن قرب جسدها بيديّ الحارقتين، وصهرت جسمها وروحها في جسمي وروحي، وأفرغت فيها كل كياني ونفَسي وقوّتي. وأيّ شخص يلمسها الآن يقترف خيانة

ويزني زنا المحارم! إنّها لي وأنا لها. ولسوف أحصل عليها." وأضاف: "وقد نمت في فراشها كلّ ليلة منذ أن فارقتها"[11]. وهكذا يبدو منطقيًّا أن نستنتج - كما فعل مؤرّخ الفنّ هورست والدمار يانسن[1] أنّ الرسمين على واجهتَي اللوحة يمثلان آنّا لاندولت. أمّا في النسخة التي على شكل لوحة منقوشة فقد أُضيفت إليها أربعة أبيات شعرية من تأليف إراسموس داروين:

أقبل ممتطيًا فرسه الليلي يشق مساءً عباب الضباب
وحلّق الشيطان القبيح فوق القيعة والبحيرة والمستنقع،
باحثًا عن فتاة أفقدها الحبّ صوابها وأرهقها النعاس
ليقبع ملتهبًا ومكشّرًا فوق صدرها[12].

وإن كان لا أحد يذكر فوزالي في عصرنا الراهن بالقدر الذي يُذكر به راينولدس أو غاينبوروف، فقد كان تأثيره عميقًا أثناء حياته، وذلك في إنكلترا وفي القارة على السواء، وقد اعترفت بعبقريّته شخصيات متباينة على غرار بلايك وغوته[13]. وعلى الرغم من أنّ فوزالي كان فردانيًّا لدرجة أنّه يصعب عدّه ممثّلا لأيّ شيء غير نفسه، فقد جمع في شخصية غريبة واحدة عدة قُوى كانت بصدد تشكيل التيار الكلاسيكي التنويري. كان ينفر من فكرة التحفّظ أو التوازن أو الانسجام سواء في حياته أو في فنه - ولم يكن في الواقع ليميّز بين الاثنين. وبعد أن اضطرّ للفرار من زوريخ في سنّ الحادية والعشرين بسبب تهجّمه وجرأته - ببعض التهوّر - على قاضٍ فاسد في المدينة، بقي يتسكّع في أوروبا ويقضّي حياة بوهيمية إلى أن استحقّ سمعته

1 Hans Waldemar Jansen (1913-1982) أكاديمي أمريكي متخصص في تاريخ الفن مشهور بكتابه "تاريخ الفن" الذي نُشر أول مرة سنة 1962 وبيع منه أكثر من مليونَي نسخة بخمس عشرة لغة. [المترجم]

المدموغة في كنيته: "السويسري المتوحّش". وقد وصفه لافاتير متحدّثًا إلى هردر قائلاً:

> هو العبقري الأكثر أصالة الذي أعرفه. إنّه كتلة من الطاقة المتدفقة والغزارة والهدوء! ووحشية المقاتل - وإحساس بالتسامي الرفيع!... معنوياته كالريح الهائجة، وكهنته ألسنة اللهب! يسير على أجنحة الريح. ضحكته تهكّم من الجحيم وحبّه كصاعقة البرق القاتلة[14].

كما قيّم هردر نفسه فوزالي قائلاً إنّه "عبقريّ يشبه السيل الجبلي الجارف"[15]. كان فوزالي يُبجّل روسو بالطبع لدرجة أنّه ألّف كتابًا حوله، وصدّره برسم عنوانه "العدالة والحرية تُشنَقان" بينما يمتطي فولتير الإنسانية المتوحشة وينأى روسو بنفسه"[16]. قضّى فوزالي سنة 1776م ساعات قليلة مع روسو جعلته "سعيدًا كما يمكن للإنسان أن يسعد" رغم أنّه تخلّى عنه لاحقًا (وهو تصرّف اعتيادي في حدّ ذاته يتماشى مع فلسفة روسو)[17]. وبالطبع، أبدى فوزالي تقديرًا شديدًا كذلك لكلّ عباقرة الماضي الأشداء الذين كسروا القواعد، ولا سيما شكسبير، والمقصود شكسبير العنف والغموض والأحلام، شكسبير ماكبيث ونزوات الإغراء لتيتانيا[18]. كان منجذبًا لتلك السمات الشاذة لشكسبير التي ينفر منها أتباع المدرسة الكلاسيكية. وقد عبّر عن ذلك في قول مأثور (وتناول العديد منها طبيعة العبقرية): "يُعدّ شكسبير مقارنة بسوفوكليس مثل صواعق الرعد في ليلة عاصفة مقارنة بضياء النهار"[19]. ونعت فوزالي الفنانين الأكاديميين الأوروبيين الذين التقاهم في روما بـ "الحشرات الطفيلية"[20].

ولج فوزالي داخل نفسه بحثًا عن الإلهام. وتشير تلك الكثافة الكئيبة التي نشاهدها في الصور التي رسمها عن نفسه إلى أنّ ما اكتشفه

بداخله مزعج. يعود مرارًا وتكرارًا إلى ذلك الإغراء الجنسي الـوارد في "الكابوس" وإن كان غالبًا في صيغ أقلّ هوسًا وأكثر صراحة. ونشاهد على سبيل المثال في لوحة أنجزها سنة 1809 وعنوانها "المجموعة الشبقية" رجلاً مضطجعًا تجامعه ثلاث نساء عاريات، تُدخل الأولى قضـيبه في فرج الثانية بينما تدنو الثالثة بفرجها نحو وجهه[21]. ولا يتّضح في هـذا الرسم إن كان الرجل يُساهم طوعًا، أمّا في لوحة مماثلة أخرى أُنجـزت قبلها بعشرين سنة، فإنّ يديه مكتوفتان. كان اضطهاد الذكور من قِبل الإناث المفترسات ضرب من الهوس عند فوزالي، ومن أكثـر رسـومه مباشرة وصراحة في هذا الصدد لوحة بعنوان "قسوة الإنـاث"، ومـن أكثرها بروزًا أخرى سمّاها "برونهيلد يُشاهد غـونتر وهـو معلّـق في السقف". وبعبارات أخرى، كان فوزالي يرى أنّه لا يتعيّن عليه إخفاء تخيّلاته القاتمة، بل هي مصدر إلهام مشروع. وكمـا كتـب بنفسـه: "الأحلام مجال من مجالات الفن لم يجرِ استكشاف معظمها"[22].

لكنّ حلم رجل ما يمكن أن يكون كابوس امرأة أخرى. لم يكن الجميع ليتّبعوا خطوات فوزالي في الزوايا المظلمة لنفسيّته المضطربة (رغم أنّ أعماله الشبقية المجاهرة لم تُعرض أثناء حياته طبعًا). واعترف ناقـد مجهول في مقال نشره سنة 1786م في صحيفة *بابليك أدفرتايزر*[1] بأنّـه عاجز عن بلورة وجهة نظر حول جدارة أعمال فـوزالي: "الرسـوم تمثيلات للأشياء الطبيعية، أو هكذا يُفترض أن تكون، تُنجز بذوق رفيع وبدقة" غير أنّ فوزالي "يرسم كل شيء على مـا يبـدو بنـاءً علـى نـزواته، ممّا يجعل عمله مُبهمًا ولا يدع معايير لتقييمهـا إلاّ بواسـطة الخيال"[23]. وعندما وقف هوراس والبول أمام لوحة "نبتـة اليـبروح:

1 *Public Advertiser* صحيفة لندنية تعود للقـرن الثـامن عشـر م. [المترجم]

فتنة"[1] في معرض الأكاديمية الملكية كتب على هامش قائمة الأعمال المعروضة: "جنون فظيع، وأبعد من أيّ وقت مضى: جنون شديد"[24]. وإذ يأتي هذا الحكم من مؤلّف الرواية القوطية التخييلية "قصر أوترانتو"[2] المستوحاة من كابوس مخيف، فهو مثال نموذجي لمن ينهى عن خُلق ويأتي مثله[3].

من خلال عرضه حياته الجنسية أمام أنظار الناس، سار فوزالي على خُطا مُعلّمه روسو. وسبق أن سجّل روسو في "الاعترافات[4]" أنّ الشهوانية لازمته "ملتهبة في دمه" منذ بداية ذكرياته. وفي فقرة مثيرة يتذكّر فيها مراهقته، تحدّث عن "الوخز الهائج في عروقه" و"الفنطازيا الجنونية والنوبات الشهوانية الجامحة" نتاج "توهّجه وشهوانيته المبكّره بطبعها". ولحسن الحظّ إنّ "تآلف حساسيتي وخجلي مع طبعي الرومنسي" وقاني ممّا كان يمكن أن يصبح سقوطًا "في أعنف أشكال الشهوانية"[25]. إنّ هذا التوتّر ما بين الاشمئزاز من الفجور والرذيلة من ناحية والشهوة الجنسية الجامحة من ناحية أخرى لم يتجلّ في سيرة روسو الذاتية فحسب، بل كذلك في إبداعاته الأدبية. وقد كتب يصف

1 The Mandrake: *a Charm.*

2 Horace Walpole, *The Castle of Otranto.*

3 يتعلق الأمر بالتعبير المجازي الإنكليزي: the r calling the kettle black أي حرفيًا: القِدر يسخر من سواد الغلاية، ويُضرب هذا المثل لمن لا يرى مساويه وهو يشير إلى مساوي الآخرين. ومقابله العربي في العامية: "الجمل لا يرى حدبته" أو بالفصيح لأبي الأسود الدؤلي:

"يأيها الرجل المعلم غيره، هلا لنفسك كان ذا التعليم
تصف الدواء لذي السقام وذي الضنى كيما يصح به وأنت سقيم
وأراك تصلح بالرشاد عقولنا نصحًا، وأنت من الرشاد عدیم
ابدأ بنفسك فانهها عن غيّها، فإذا انتهت عنه فأنت حكيم
لا تنه عن خلق وتأتي مثله، عار عليك إذا فعلت عظيم" [المترجم]

4 Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions.*

المراحل النهائية من تأليف "الهيلويز الجديدة"[1]: "أقبل فصل الربيع وتضاعف هذياني الغرامي وشهوتي الجنسية الجامحة، وهكذا حررت عدة رسائل في الأجزاء الأخيرة لجولي تشي بحالة الهيجان والنشوة التي كنت أعيشها لمّا كتبتها"[26].

كانت الضغوطات الاجتماعية شديدة لدرجة أنّ قلة قليلة من الكتّاب تجرّؤوا على التعبير الصريح مثلما فعل روسو. بيد أنّ مراقبة النفس والتأمّل فيها التي أصبحت إحدى أبرز سمات الرومنسية جعلت مسألة الجنس غير بعيدة عن المحاور التي دار في فلكها الرومنسيون، وإن كسَوا الحديث عن الجنس بمسرد لغوي مُهذّب. ويجوز القول بالفعل إنّ الرومنسية اكتست رسميًّا صبغة شهوانية.

ومع سيطرة التيار الكلاسيكي التنويري على المشهد الأوروبي، لا غرابة أن تنتشر مؤلفات الثقافة الشهوانية بالطبع - أكثر من أيّ وقت مضى - غير أنّها كانت كتبًا إباحية تستهدف الكنيسة في الغالب كما هي حال مؤلف ديدرو "المتديّنة"[2] أو الماركيز دارجان "تيريز الفيلسوفة"[3] على سبيل المثال. ونجد على مستوى آخر روايات مثل تلك التي ألّفها فريدريش شليغل بعنوان "لوسند"[4] سنة 1799م، وهي تتناول الجنس بوصفه سبيلاً لفهم التركيبة النفسية بدلاً عن إرضاء الشهوة الجسدية في حدّ ذاتها. أثارت رواية "لوسند" فضيحة عندما نُشرت لأنّ الجمهور كان يعلم أنّها تصف علاقة الزنى بين المؤلف ودوروتيا فايت ابنة موزس مندلسون التي عاشرها لبضع سنوات قبل أن "يجعل منها امرأة محترمة" (عبر الزواج)، وفق التعبير الشائع وقتذاك

1 Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*.
2 Denis Diderot, *La Religieuse*.
3 Le Marquis d'Argens, *Thérèse Philosophe*.
4 Friedrich Schlegel, *Lucinde*.

الذي أصبح من الطراز العتيق منذ عهد قريب. ورغم أنّ جمهور القراء ترعرع على رواية غوته "فيرتر"، إلاّ أنّ الشهوانية الكامنة في فقـــرات على غرار الفقرة التالية التي تسرد حلمًا شـــهوانيًّا لجوليـــوس عشـــيق لوسند، كانت شائنة وصادمة للذوق السائد:

> تدفق لهيب خفيّ في شراييني. لم يقتصر حلمي على مجـــرد قبلة أو عناق بين أحضانك. لم يكن مجرد رغبة في تهدئـــة عذابات الشوق وإخماد ألسنة اللهيب العذب. لم آتـــق إلى شفتَيك أو عينَيك أو جسدك فحسب، بل كان إحساسًـــا مضطربًا ورومنسيًّا بكلّ ذلك في آنٍ واحد، مزيجًا رائعًا من الذكريات والأشواق المختلفة... تتـــالى علينـــا الطـــرب والنشوة وأصبحا النبض المشترك لحياتنا المتّحدة، وتعانقنـــا بالقدر نفسه من الفجور والتقـــوى. توسّـــلت إليـــك أن تهبـــي نفسك كلية ولو مرة واحـــدة لســـعر الجنـــون، وناشدتك ألاّ تشبعي هذه المرة[27].

وممّا زاد الطين بلّة - بل وكثيرًا - أنّ العلاقة غير الشرعية بـــين جوليوس ولوسند لم تجعلهما يشعران بالذنب أو الحزن ولم تحملهما إلى نهاية مأساوية، بل هي منحتهما على عكس ذلك، غبطة وسرورًا. ولم ينهَ شليغل نفسه عن الهوى وفق التقاليد عندما قال قوله المـــأثور: "إنّ حقوق الحبّ أعظم منـــزلة من مراسم محراب الكنيسة"[28].

صُدم المسيحيون الأرثوذكس من أنّ العشيقين تعانقـــا "بالقـــدر نفسه من الفجور والتقوى"، لكن الرومنسيين لم يرَوا مفارقة في ذلـــك على ما يبدو، أو على الأقل الرومنسيون الألمان من بينهم الذين كـــانوا يعدّون الرومنسية "استرسالاً للدين بوسائل جمالية"[29]. وتشمل هـــذه الوسائل اللجوء إلى ما هو جسدي وما هو روحي على السواء. بل لا

يمكن فصل أحدهما عن الآخر. وكما أفصح عن ذلك كليمنس برنتانو، صديق شليغل، في روايته "غودوي"[1]، الحسّي وحده يمكن أن يكون دينيًّا، مُضيفًا: "إنّ أي شخص له ميل طبيعي إلى المتعة الحسية[2] ولا يرضيه سيعيش حياة الانحراف. لا شيء أكثر انحرافًا من فتاة جميلة فاتنة تُحافظ على عفّتها". كما كتب عضو آخر ينتسب إلى مجموعة جينا واسمه نوفاليس، اعتاد على صهر الإلهام الديني بالتجربة الحسية الشهوانية، قائلاً إنّ من يلمس الجسد البشري يلمس السماوات العُلا[30]. وقد قدّم نوفاليس في مؤلّفه "تراتيل إلى الليل"[3] (1799-1800م) أعلى درجات التعبير الشعري عن هذا المزيج المُسكر بين الظلام والموت والجنس.

1 Clemens Brentano, *Godwi*.

2 الكلمة الأصلية التي استخدمها الكاتب ألمانية وهي *Wollust* [المترجم]

3 Novalis, *Hymns to the Night*.

عجائب وغرائب عالم الليل

أصبح "الليل والأحلام" عبارة مجازية رومنسية. ومن بين الصور الإيضاحية العديدة لذلك، تتميّز رسوم كسبار دافيد فريدريش[1] بأصالتها وقوّتها. وتشير الأدلة البصرية إلى أنّ أجنحة إبداعه تنفتح غالبًا في الليل، أو على الأقل عند الغسق، كما تكشف عن ذلك تسميات أهم لوحاته وأكثرها إيحاءً: *قطعة بحر تحت نور القمر، ساحل البحر تحت نور القمر، بحر الشمال تحت نور القمر، طلوع القمر على البحر، نور القمر فوق الجبال العالية، غابة غرايف تحت نور القمر، قرية تحت نور القمر، رجل وامرأة يتأمّلان القمر، رجلان يتأمّلان القمر، رجلان قرب البحر تحت نور القمر، مساء في بحر البلطيق، نجمة المساء*، ناهيك عن الرسم المعنون ببساطة: *الليل* (ويصوّر زورقًا تتقاذفه الزوابع)[31]. لا تسطع الشمس كثيرًا في لوحات فريدريش، وعندما تُطلّ فهي عادة بصدد الغروب. وتُعدّ لوحة *"بوابة المقبرة"* التي أنجزها سنة 1824م مثالاً نموذجيًّا لأعماله الكئيبة المستبطنة. وحسب رواية زائر روسي تردد على مرسمه، فسّر فريدريش بأنّها تمثّل العودة الليلية لرجل وامرأة ثكلى إلى المقبرة التي دفنا فيها ابنَيهما قبل ساعات في اليوم ذاته. وإذ يجولان بالنظر فيما وراء البوابة، يشاهدان روح الطفل تصعد بينما تحييها أرواح أجداده

1 Caspar David Friedrich (1774-1840م) رسام رومنسي ألماني تخصص بالمناظر الطبيعية، ويُعدّ أهمّ فنان في جيله. [المترجم]

وأسلافه وهي تحوم فوق القبور الأخرى[32]. ولا يحتاج المرء لكثير من الخبرة في هذا المجال كي يقدّر براعة فريدريش حقّ قدرها في إيصال الإحساس بأن المُشاهد ينظر من هذا العالم إلى العالم الآخر، كما لا توجد حاجة للإيمان بالعالم الآخر لاستحسان قوة الإبداع لدى الرسام. عندما تُوفّي عام 1840م في سنّ الخامسة والستين كان صيته قد ذوى منذ فترة طويلة ودخل الرسام في طي النسيان حتى نهاية القرن. لكنّه شهد في القرن العشرين اعترافًا متجددًا وصُنِّف ضمن الرسامين الرومنسيين، واكتست رؤيته جاذبية من جديد. و لم تعرف أعماله استحسان الرسامين فحسب؛ فعندما وقف ساموبل بيكيت في برلين أمام لوحة فريدريش "رجل وامرأة يتأمّلان القمر" صرّح قائلاً: "كان هذا العمل مصدر *في انتظار غودو*، لو تعلمون!"[33].

انكشف التحوّل في الموقف تجاه الليل، وهو تغيّر يكمن في قلب الرومنسية، بوضوح جليّ في الموسيقى. ففي القرن الثامن عشر الميلادي كانت أيّ قطعة تحمل عنوان "ليلي" أو "موسيقى ليلية" تتّسم بالبهجة والمرح وتعزفها عادة مجموعة آلات النفخ أو آلات نحاسية، وتُشكّل خلفية موسيقية لحفلات الصيف المرحة. وتُشكّل معزوفة موزارت "موسيقى ليلية قصيرة"[1] التي ألّفها سنة 1787م أفضل مثال بكل المعاني. وقد أصبحت افتتاحيّتها من أشهر المعزوفات التي يسهل تعرفها على الرغم من بثّها بإفراط في بيئات غير ملائمة - من المطارات إلى المجمعات التجارية - لدرجة أنّ الجميع يسمعها ولا أحد يُصغي إليها بتمعّن.

---

1 من أشهر معزوفات موزارت، واسمها الألماني الأصلي *Eine kleine Nachtmusik* كما يُطلق عليها بالإنكليزية: *A Short Notturno* [المترجم]

وتختلف عنها إلى حد كبير المقطوعة "الليلية"[1] من تأليف جون فيلد سنة 1812م[34]. استخدمت أول مرة المفردة الفرنسية، وهي أوّل مرة تُطلق على قطعة موسيقية يؤديها عازف واحد على آلة البيانو (سولو). كان فيلد مهاجرًا أيرلنديًا وُلد في دبلن سنة 1782م ودرس في لندن مع موزيو كليمنتي[2] (الذي استغلّه استغلالاً فاحشًا) قبل أن ينتقل إلى روسيا سنة 1802م. استخدم فيلد مهاراته كعازف بيانو موهوب ومعارفه المعمّقة بقائمة أعمال الأوبيرا الإيطالية الشائعة في البلد الذي تبنّاه ليُبدع أصواتًا متميّزة بجدارة[35]. وكما يتّضح ذلك في التسجيلات العديدة لأعماله تتميّز موسيقاه بجاذبية ساحرة من أوّل وهلة. وفي مقال يعود لسنة 1859م أثنى عليه موسيقار عظيم ليس سوى فرانز لِيست عينه: "يتلاءم اسم nocturne الذي اخترعه فيلد مع هذه المعزوفات بطريقة رائعة. ذلك أنّ الأصوات الافتتاحية تحملنا مباشرة إلى تلك الساعات الليلية عندما تتحرّر النفس من انشغالاتها الدنيوية عائدة إلى ذاتها فقط، ومرتفعة نحو تلك المناطق الغامضة في السماوات حيث تتلألأ النجوم"[36]. وأضاف أنّه قضّى في شبابه ساعات طويلة سعيدة في حالة من الانجذاب والهذيان "ثملاً بلطف وسكرانَ" بموسيقى فيلد.

كما أطرى العديد من المؤلّفين على فيلد من خلال محاكاة موسيقاه. وضمن معزوفاته الإحدى والعشرين الليلية المؤلّفة ما بين

---

1 أطلق جون فيلد John Field على معزوفته اسمًا فرنسيًّا: *Nocturne* [المترجم]

2 هو Muzio Clemente الموسيقار الإيطالي وقائد الأركسترا وعازف البيانو الشهير (1752-1832) الذي كان أوّل من ألّف نوتات خصيصًا لتركيبة آلة البيانو وقدرات أدائه، كما اشتغل في صُنعه وإنتاجه. ويُنظر إليه كأحد آباء آلة البيانو. [المترجم]

1829 و1847م، اكتشف شوبان[1] درجة من العمق ومستويات من التنوّع لدرجة أنّه ثبّت هذا النوع في قائمة الأعمال التي تُعزف بالآلة. وأصبحت قطعته "الليلية على نغمة E خفيضة، المؤلف 9 عدد 2" مألوفة مثل معزوفة موزارت "موسيقى ليلية قصيرة". والأرجح أنّ معزوفة البيانو التي تُنافسها في الانتشار هي عمل الموسيقار لِيست "الليلية عدد 3" المنشورة عام 1850 والمعروفة أكثر بمسمّى "حلم حب"[2] وعلى امتداد القرن التاسع عشر ازداد رصيد هذا النوع من المعزوفات بفضل إبداعات العديد من الأساتذة ومنهم شومان وغلينكا وتشايكوفسكي وريمسكي كورساكوف وسكرايابين، وغريغ وديبوسي وفوري وساتيي ودندي وبولنك[3].

وتتّسم معزوفات فيلد أو شوبان "الليلية" بمرور الزمن فيها بلطف وأسى وحزن وتوق وتراخ، أي باختصار: زمن المغامرة العاطفية الرومنسية. وقد أطلق فيلد في البداية على أوّل أعماله "مغامرة عاطفية رومنسية" romance[37]. وتتميز دائمًا بالإيقاع اللطيف إذ تُصنّف جلّ المعزوفات "معتدلة جدًّا" أو "بيطء معتدل" أو "بطيئة". وحتّى إن مرّت سحابة من حين لآخر عبر القمر، يشعر المرء دائمًا بأنّه في فصل الربيع أو الصيف. وهي موسيقى ملائمة تمامًا لترافق - أو ترافقها - القصائد الليلية الواسعة الانتشار لدى الرومنسيين الفرنسيين مثل ألفريد دو

1 الموسيقار وعازف البيانو البولندي الشهير فريدريك شوبان Frédéric Chopin (1810-1849م) من كبار أساتذة التيار الرومنسي. [المترجم]

2 وعنوانها الألماني الأصلي: *Liebstraum*. [المترجم]

3 Schumann, Glinka, Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, Skryabin, Grieg, Debussy. Fauré, Satie, d'Indy and Poulenc.

موسّي على سبيل المثال، حيث تقول الملهمة في جزء من قصيدته "ليلة مايو":

أيّها الشاعر، أمسك عودَك فالليل على العشب الأخضر
يُهدهد النسيم في ستاره العبق العطر
والوردة العذراء حتى الساعة تنغلق غيورة
على الزنبور اللؤلؤي بينما تُسكره ويموت
أنصت! الصمت مطبق، فكّر في حبيبتك
فهذا المساء تحت الزيزفون وأغصانه الوارفة
سيكون وداع شعاع الشمس قبل المغيب أكثر حنانًا
هذا المساء سيُزهر كلّ شيء: الطبيعة السرمدية
تمتلأ أريجًا وحبًّا وهمسات
كالفراش البهيج لعروسَين شابّين

بيدَ أنّ الليل قد يكون كذلك زمن الألم والحزن والعذاب، زمن يتقلّب فيه الطقس ليصبح باردًا عاصفًا. وهكذا رآه فرانز شوبرت[1] في "الرحلة الشتوية" التي لحّنها قبل نهاية حياته القصيرة بسنة. وتتكوّن من أربعة وعشرين بيتًا ألّفها الشاعر البروسي فيلهالم مولر الذي لم يلتقِه شوبرت أبدًا والمتوفّى في العام ذاته (1827م). ومهما عبثت غوائل الزمن ببقية أعمال الشاعر، فقد حصل مولر على الاعتراف التاريخي بتزويده شوبرت بنصوص لأشهر عملَين أنجزهما في مجموعته الغنائية (والثاني: الطحّانة الجميلة)[2]، ويستحقّ الثناء المناسب. وتجري في الليل

1 هو الموسيقار النمساوي Franz Schubert (1798-1828م) الذي ألّف في حياته القصيرة عددًا هائلاً من الأعمال الموسيقية المتنوعة. [المترجم]

2 والعنوان الألماني الأصلي *Die schöne Müllerin* الذي يتغنى بفتاة الطاحونة. [المترجم]

أساسًا أحداث الرحلة اليائسة التي يقوم بها بطله المجهول الاسم عبر منظر طبيعيّ جليديّ فارًّا من قصة حبّ لم يهدأ ولم ينعم به، بل إنّه حبّ لا يستحقّ العناء. فشجرة الزيزفون التي كان في الماضي ينقش عليها عبارات الحبّ تتراءى له داكنة في جوف الليل. والزهور البرّاقة تحت أشعة الشمس لا يشاهدها الآن إلاّ في الحلم عندما يجد مأوى في كوخ حقير يُستخدَم موقدًا للفحم. ويتبيّن له أنّ الأنوار التي يشاهدها في الليل ليست سوى أخلوبة ونيران الحُباحب[1]. تنبح عليه الكلاب بجلجلة سلاسلها عندما يعبر الأرياف النائمة. ويتجاهل الإشارات باتجاه القُرى مفضّلاً المسالك المهجورة لأنّه يعلم أنّ الطريق الذي يجب أن يسلكها تقود إلى مكان لا عودة منه. لكنّه قبيل النهاية، وفي أغنية عنوانها "الشجاعة" يقطع دابر البؤس المخيّم على محنته ويعقد العزم بتحدٍّ وتفاؤل على العودة إلى العالم مهما كانت رياحه وأنواؤه، ويهتف صارخًا بأنّه إن لم يعثر على الآلهة على وجه الأرض فيمكن له على الأقلّ أن يكون إلهًا بنفسه. لكنّ حماسته المتعالية لا تدوم طويلاً. ويجد نفسه في آخر بيت، خارج القرية وصاحبه الوحيد متسوّلاً طاعنًا في السنّ أصابعه وقدماه متجمّدة من شدة البرد ووعاء تسوّله فارغ من الصدقات.

وعلى الرغم من أنّ الموسيقار شوبرت طال احتضاره الأليم جراء إصابته بالزهري، فإنّ قدراته الإبداعية كانت متفتّحة كما لم تتفتّح من قبل. وقد أنتج في السنة والنصف التي سبقت وفاته ما يزيد على ثلاثين

1 هي في الأصل الإنكليزي will-o-the-wisp وتشير إلى "الأخلوبة" أو النور الباطل (نار الحُباحب) يُرى فوق المستنقعات ويوهم. انظر المغني الأكبر إنكليزي – عربي لحسن سعيد الكرمي، مكتبة لبنان 2001. ص 1639. [المترجم]

عملاً منها: قطعة لثلاثة عازفين على البيانو على سلم B الكبير (D898) وD الكبير (D929)، وقطعة لخمسة عازفين وتريّين على سلم C الكبير (D956)، والأغاني التي نُشرت بعد وفاته مثل "أغنية التم"[1] (D957)، وثلاث سوناتة للبيانو (D985-60)، وإحدى أغانيه الأكثر طموحًا (والأجمل على الإطلاق) "الراعي على الصخرة"[2] (D965). ومع كل هذه الأعمال، تتميّز الموسيقى التي ألّفها *للرحلة الشتوية* عن باقي أعماله بكثافتها العاطفية. وسواء أدّاها صوت صادح (أيان بوستريدج) أو جهير (ديترتيش فيشر - ديسكاو) أو نصف زجل[3] (بريجيت فاسباندر)، فهذه المعزوفة التي تدوم أكثر من سبعين دقيقة تُقدّم أفضل جواب موسيقي عن وصية كسبار دافيد فريدريش ونصيحته للفنان بأن يبحث عمّا يجول بداخله، ثم "يُخرج تحت ضوء النهار ما شاهده في الظلمات، كي يعمل عمله على الآخرين من الخارج باتجاه الداخل". وقد أوضح شوبرت نفسه أنّ أشعار مولر أثّرت فيه بعمق. ويروي صديقه جوزيف فون سباون ما يلي:

> قال لي ذات يوم: "تعالَ إلى بيت آل شوبر، سأغنّي لك مجموعة أغانٍ مذهلة. وإنّني متلهّف لسماع رأيك فيها. لقد أثّرت فيّ أكثر من أيّ أغانٍ أخرى". وهكذا غنّى لنا

---

1 *Schwanengesang* هو عنوانها الألماني الأصلي. ويجدر التنبيه إلى الخلط الذي يحصل باللغة العربية بين البجع والتمّ. وتشير Schwane بالألمانية أو swan بالإنكليزية أو cygne بالفرنسية إلى التمّ وليس البجع. ومنها "بحيرة التمّ" لتشايكوفسكي وليس "بحيرة البجع" كما هو سائد. [المترجم]

2 *Der Hirt auf dem Felsen.*

3 والصادح tenor، والجهير baritone هي أصوات رجالية، والزجل soprano صوت نسائي. [المترجم]

"الرحلة الشتوية" كاملة بصوت تهزّه العاطفة. أصابنا ذهول شديد جراء النبرة القاتمة الكئيبة لهذه الأغاني، وقال شوبر إنّه أحبّ أغنية واحدة من بينها: "شجرة الزيزفون". وردّ عليه شوبرت قائلاً: إنّني أحبّ هذه الأغاني أكثر من الأغاني الأخرى كلّها، ولسوف تحبّونها بدوركم. وكان محقًّا، فبعد فترة وجيزة تحمّسنا بشدة لهذه الأغاني الحزينة... الأرجح أنّه لا توجد أغانٍ ألمانية أجمل منها وهي قمّة إبداعه الغنائي[38].

كتب مولر في مذكرته سنة 1815م: "لا أقدر على أداء دور ولا أقدر على الغناء، ومع ذلك حين أكتب فإنّني أؤدّي دورًا وأغنّي في آخر المطاف. ولو كنتُ قادرًا على الإنتاج الموسيقي والغنائي لكانت أغانيّ أكثر عذوبة ممّا هي اليوم. لكن عليّ التسلّح بالشجاعة! لعلّي سأعثر ذات يوم على توءم روحي في مكان ما سيسمع الألحان الكامنة من وراء الكلمات ويعيدها لي"[39].

سبات العقل

كانت ليلة فيلد دافئة مُعافية، وكانت ليلة شوبرت باردة بشكل مرعب. لكن ما الذي نقشه غويا[1] في لوحته الشهيرة لسنة 1799م: "سبات العقل يُنتج الوحوش"؟ يُقدّم لنا فنّانًا - ويتبيّن بوضوح في أولى النسخ الثلاث أنّه الرسّام غويا نفسه - نائمًا على مكتبه[40]. ويُحلّق من ورائه سربٌ من البوم والخفافيش. تحطّ بومةٌ على كتفه بينما تُقدّم له أخرى حاملَ طباشير. يقبع على جانبه الأيسر قطٌّ أسود ويُحملق فيه بلامبالاة ووشقٌ متمدّد أرضًا في الجانب الأيمن.



1 فرنسيكو دي غويا Francisco De Goya (1746-1828م) فنّان إسباني ذائع الصيت، يُعدّ الأب المؤسس للفنّ الحديث، وينظر إليه البعض كآخر فنّان من المدرسة الرومنسية. وتُعرض أعماله الكاملة على الموقع المخصص له باللغة الإنكليزية: http://www.franciscodegoya.net ومنها النقش المشار إليه: سبات العقل يُنتج الوحوش، وعنوانه الإسباني الأصلي: *El sueño de la razón produce monstros* مع العلم بأن مفردة *sueño* تعني كذلك الحلم بالإسبانية. [المترجم]

كُتب عنوان اللوحة المنقوشة على جانب مكتب الفنّان. ومن الضروري – وليس تحذلقًا – أن نُشير إلى العنوان الإسباني لأنّ مفردة *sueño* تعني النوم أو السبات كما تعني كذلك: الحُلم. وقد شاعت ترجمة العنوان التالية: "سبات العقل يُنتج الوحوش"، وهي "لا تُؤوِّلها على أنّها بيان فنّ سوداويّ جديد يُمجّد الفنطازيا المتحررة من القيود (هكذا)، بل على أنّها تحذير يُنذر بما يحصل للفنّان الذي يدع خياله يطغى عليه" (جورج ليفيتاين)[41].

وقد أوضح غويا نفسه نواياه عندما علّق على النسخة الثانية: "المؤلّف حالمًا. وغرضه الوحيد إبعاد الأفكار الهدّامة التي يؤمن بها الناس عمومًا، ويسعى بهذا العمل المبتدع أن يُخلّد شهادة الحقّ الثابتة". وجاء هذا التصريح عندما كان ينوي استخدام هذه اللوحة المنقوشة ليُصدّر بها مجموعة النقوش المسمّاة: *Caprichos* نزوات، ألعاب الخيال.

ونجد مزيدًا من الأدلة على طبيعة الرسالة التنويرية في جوهرها في الحيوانات الظاهرة على اللوحة. يظهر في النسخة الأولى حمار ليرمز إلى الجهل، وكلب يلهث ويتدلّى لسانه ويرمز إلى البخل والشحّ، والخفافيش التي ترمز إلى النفاق، ووَشق يُعرّفه قاموس إسباني معاصر كما يلي: "من له بصيرة ثاقبة وفطنة كبيرة وحصافة لإدراك الأمور الصعبة جدًّا أو لتحرّيها"[42]. أمّا في النسخة الأخيرة، فقد اختفى الحمار والكلب وظهر القطّ الأسود بوصفه الخصم الشيطاني للوشق. لكن ماذا عن البوم؟ هل هي مخلوقات ذات علاقة بالربة أثينا والربة مينرفا، وتشير هكذا إلى الحكمة؟ أم هي ببساطة *Búhos*، أي البوم المقترن بالجهل وبقُوى الظلام؟ وهكذا عندما تُقدّم البومة في النسخة الثالثة الطباشير إلى غويا، فهل هي إشارة إلى مصدر الإلهام الحميد وإلى حثّه على استخدام قُوى الخيال التي يُطلقها عقله الباطن؟ أم نحن بحضرة فاتنة

شريرة تُغويه باتّباع مسالك الجنون التي تشرّع الأبواب للخيال الذي لا يحكمه عقل؟ وفي هذه الحال، تشير مفردة *sueño* بالفعل إلى "سبات" العقل.

لم يفسّر غويا نفسه نواياه بوضوح. والأرجح أنّ التعليق الـــذي يُنسب إليه عادة صادر عن شخص آخر (صديقه المؤلّـــف المســـرحي موراتين)[43] وجاء فيه: "الخيال المنبوذ من قِبل العقل يُنجب الوحـــوش، أمّا عندما يتّحد معه فهو منبع كل الفنون ومصدر كل روائعه". ولدينا سيناريو آخر محتمل كالتالي: كان غويا دون شك من رجال التنـــوير، وكانت الفرقة التي اختار أن يحتفظ بها - المصوّر *ilustrados* - تتألّف جزئيًّا من المفكرين التنويريين مثل غسبار ملخور دي خوفلاّنوس[1] الذي خلّد صداقته معه في إحدى أعظم لوحاته[44]. كان الجـــزء الأوّل مـــن مسيرة غويا المهنية تقليديًّا: التدريب في سرقسطة، ثم إقامة مطوّلـــة في إيطاليا تلتها بعد عودته رعاية من الدولة (رسوم لمصنع الزرابـــي الملكية ولوحات لأفراد العائلة الملكية)، ومن الكنيسة (قطع فنية لمذابح الكنيسة ورسوم جدارية)، ومن الطبقة الأرستقراطية (لوحات للشخصـــيات). أصبح عضوًا في الأكاديمية الملكية سنة 1780م ونائب مديرها بعد خمس سنوات ثم الرسام الرسمي للملك بعد مرور سنة واحدة[45].

غير أن غويا عانى سنة 1792م أي في سنّ السادســـة والأربعـــين مرضًا عُضالاً ومُطوَّلاً أصابه بالصمم التامّ. ومن الآثار الجانبية المروّعـــة لمرضه كانت تنتابه إغماءات ونوبات يفقد فيها جزئيًّا بصره ويُصـــاب بالهلوسة[46]. ولمّا نجا من مصابه تغيّرت كلية أولويّاته الإبداعية. وكمـــا أفصح لصديقه (نائب رئيس الأكاديمية الملكية) برناردو دي إيريارتي[2]،

1 Gaspar Melchor de Jovellanos.
2 Bernardo de Iriarte.

قرّر غويا إنجاز سلسلة من الرسوم لقاعات المطالعة[1] تتناول "المواضيع التي لا يمكن عادة تناولها في الأعمال التي يُكلّف بها الرسام، حيث لا مكان للفنطازيا والنزوات والابتكار". ومن بين الاثني عشر عملاً خصّص غويا ستّة منها لرسم مشاهد من مصارعات الثيران التي كان مولعًا بها بشدة، بينما تعرض الأخرى ضحايا حريق ليلي، وناجين من غرق سفينة، وقطّاع طرق يهاجمون المارة، وفرقة بهلوانيين جوّالة، ومشهد من داخل سجن، ومأوى للمجانين[47]. وتعتمد اللوحة الأخيرة على تجربة الفنّان الشخصية: وصفها غويا لإيريارت قائلاً "هو فناء مأوى للمجانين يتصارع فيه رجلان عاريان بينما يجلدهما الحارس بسوطه ويرتدي المجانينُ الآخرون ملابس فضفاضة (وهو مشهد شاهدته بأمّ عيني في سرقسطة)"[48]. لكن يمكن أن تكون اللوحة تعبيرًا عن حالة غويا الذهنية المضطربة بقدر ما يمكن أن تكون بالفعل تغطية لحدث حقيقي.

وبحلول ذلك الوقت، بدأ غويا ينتقل مبتعدًا عن البيئة الأكاديمية التي عمل فيها حتى ذلك الحين. وعرض سنة 1792م، أي قُبيل مرضه، على الأكاديمية الملكية رؤاه حول إعادة تنظيم البرنامج التعليمي. وعلى الرغم من إيمانه الراسخ والصريح بالمسلّمة المركزية القائلة بالمحاكاة في الجماليات، وعلى الرغم من تعريفه الغرض الوحيد للرسم على أنه "المحاكاة الدقيقة للطبيعة"، فقد كان غويا عاقدًا العزم على رفض النظرية والممارسة التعليمية الأكاديمية قائلاً: "يجب ألاّ تكون الأكاديميّات تقييدية". يتعيّن استئصال كل عناصر الإجبار والخنوع وحذف الجدول الزمني الإجباري الذي يخضع الطلبة، لأنّه "لا توجد قواعد تنظيمية في الرسم". وحتى أعظم فنّان لا يستطيع أن يفسّر

1. Cuadros de gabinet.

"كيف يبلغ ذلك الإدراك العميق وذلك التقدير للأشياء الضروري للفنّ العظيم". ينبغي فعلاً محاكاة الطبيعة لكنّ عملية المحاكاة "هي حقًّا لغز عميق ومنيع"[49].

وبعد مرور سبع سنوات، لمّا حُرّر الإعلان الإشهاري لمجموعة النقوش المسمّاة: *Caprichos* "نزوات، ألعاب الخيال"، أوغل إلى ما أبعد من ذلك باتجاه الجماليات التعبيرية:

> لم يتّبع الفنّان ما أتاه الفنّانون السابقون كما لم يستطع نسخ الطبيعة نفسها. من الصعب جدًّا محاكاة الطبيعة، وتُعدّ المحاكاة الناجحة جديرة بالإعجاب. إنّ من ينطلق كلية من الطبيعة يستحقّ بالتأكيد فائق التقدير، لأنه سيضع تحت أنظار الجمهور أشكالاً ووضعيّات لم توجد سابقًا إلاّ في عتمة وضبابية ذهن لاعقلانيّ، أو ذهن يتملّكه وَجْد لا يمكن التحكّم فيه[50].

ورغم أنّ ذلك لا لبس فيه إلى حدّ ما، فإنّ غويا أكّد أنّ شغله الأساسي الإصلاح الأخلاقي: "من السليم للرسم أن ينتقد العيب والرذيلة الإنسانية بقدر ما هو سليم أن يفعل ذلك الشعر والنثر". كان هدفه هجاء "الكمّ الهائل من الخرافات والجنون المتفشية في أي مجتمع متحضر و... تكريس الأفكار السابقة الشائعة والممارسات الخادعة التي نشرت الجهل والأنانية". ثم ختم إعلانه بأفضل تعريف ممكن للفنّ بوصفه محاكاة: "يختار الرسم (كما هو الشعر) ممّا هو كوني أقصى المتناقضات. ويجمع في كائن واحد مُتخيَّل ظروفًا وميزات تحدث في الطبيعة لعدة أشخاص مختلفين. وبفضل توليفة من الخصائص المرتّبة بعبقرية فائقة، يُنتج الفنّان تشابهًا أمينًا، ويكتسب في الوقت نفسه لقب المخترع وليس الناسخ الذليل"[51].

من بين الثمانين رسمًا منقوشًا التي تُكوّن مجموعة "نـــزوات"، هناك بالتأكيد عدد كبير منها يستهدف بالنقد والهجاء أشخاصًا أو مؤسسات معاصرة كالرهبان والأخويات الدينية ومحكمة التفتـــيش ومانويل غودواي عاشق الملكة، على سبيل المثال. لكن بـــالنّظر إلى أنّ الصور الكابوسية تتتالى الواحدة تلو الأخرى، فإنّ أيّ غـــرض تعليمي كامن ينحسر فاقدًا الأولوية. لقد سمـــح غويـــا لقدراتـــه العقلانية بالنوم ثم انطلق في أحلامه يسبر أغوار عقله الباطني. وحين يعود الفنّان إلى السطح، فإنّ ما يحمله معه يـــبرّر جيـــدًا مخـــاوف ألكسندر بوب:

في خضمّ الهلع المحيط به، هل يمكن للعقل أن يحافظ على عرشه
مستخفًّا بالمعلوم، ودون أن يرتجف خوفًا من المجهول؟
وأن يُحلّق فوق العالَمَين جسورًا وسالمًا
رغم السحرة والشياطين والأحلام والنيران؟[52].

إنّ عالم غويا عالم ما قبل نيوتوني يسكنه الكُســـحان والمجرمـــون والعاهرات والوحوش والشياطين والمشعوذات والسحرة والمجانين الذين يفعل بعضهم لبعض أفاعيلَ يعجز عنها الوصف. فما الـــذي نشـــاهده على سبيل المثال في اللوحة التاســـعة عشـــرة الـــتي تحمـــل عنـــوان: "سيسقطون جميعًا في الهاوية"؟[53] فوق الشجرة طائر نصفه الأعلى على شكل أنثى حسنة الوجه وصدرها مُبهج للحواس. يُرفرف حولها ذكور الطيور بوجوه بشرية. مصيرهم مسطور في الأسفل حيـــث نشـــاهد عاهرتَين وساحرة عجوزًا يُدخلن قضيبًا في دُبُر طائر وهو يتقيّأ. يمكـــن الجزم حقًّا بأنّ سبات العقل يُنتج الوحوش. والأرجح أنّ غويـــا كـــان

يتّفق مع هامان عندما يقول إنّ الأحلام "أسفار إلى جحيم المعرفة الذاتية"[54]. بل إنّه أقرّ بنفسه أنّه "رسم أحلامه"[55]. ويتناول زهاء ربع لوحات "النزوات" شخصياتِ المشعوذات، وهو موضوع اهتمّ به غويا لدرجة تُلامس الهوس. و لم يُضفِ عليه ذلك التشكّك المزدري للفيلسوف "الفولتيري" إذ كتب كذلك: "ما إن يأتي الفجر حتى يطير كلّ منهم إلى وجهته، الجنّ والمشعوذات والرؤى والأطياف... ولم يستطع أيّ كان أن يكتشف مخابئهم التي يتحصنون فيها خلال النهار"[56]. وخلاصة القول أنّ غويا إن كانت لديه حقًّا أجندة تنويرية، فقد كان يُنجزها باستخدام مسرد رومنسي. وكما سنرى في الفصل القادم، وفّرت له تجربة الجناح المسلّح للتنوير - على شكل جيوش نابليون - المادة الخام لصور قائمة على الشاكلة ذاتها، بل وأكثر إلحاحًا وإقناعًا.

في السنة نفسها التي نشر فيها غويا "النزوات" (1799م) كان غوته يُحرّر واقعة "ليلة البورجيس" ضمن مؤلّفه "فاوست". في ليلة غرة مايو، يسير فاوست مع الشيطان مفيستوفيليس نحو "البروكن" الذي يمثّل أعلى نقطة في جبال الهارتس لحضور اجتماع المشعوذات. وفي طريقهم إلى عرش إبليس هذا، يُقابلون مخلوقات خرافية كما لم يتصوّرها غويا، ومن بينها أضواء الحُباحب[1]، والعظايا[2]، والبوم طبعًا، والشجر الذي يمدّ جذوره ليوقع المارّين في شركه، والمشعوذات من كلّ شكل وحجم وسن بما فيهنّ العجوز الشمطاء التي تمتطي خنزيرة، وقائد جيش، ووزير، وحديث النعمة، وفأرة حمراء تقفز خارجة من فم

1 الأخلوبة أو النور الباطل (انظر الهامش 26) [المترجم]

2 جمع عظاية: على خلقة سامّ أبرص. وفي العظايا، قال ابن الأثير: هي جمع عظاية، دويبة معروفة. لسان العرب. [المترجم]

مشعوذة شابة جميلة كلّما فتحت شفتَيها للغناء وهكذا دواليك. وهـــي واقعة تستصرخ المخرج الإيطالي فلّيني ليُحوّلها إلى شريط سينمائي، على الأقل لجانبها المثير:

فاوست (بينما هو يرقص مع المشعوذة الشابة):
كان لي حُلم سعيد ذات مرة:
رأيت شجرة تفّاح بهيجة،
وتُفّاحتَين جذّابتَين متدلّيتَين منها؛
فتسلّقت الشجرة لقطف ذاك الثنائي الذهبـــي.
المشعوذة الشابة:
أنتم بني البشر كنتم دائمًا عشّاق التفّاح؛
وكذا كان آدم في الجنّة.
عنديَ التفاح في بستاني كذلك،
وكم سيسعدني إسعادك!
مفيستوفيليس (رفقة المشعوذة العجوز):
كان لي كابوس سيئ ذات مرة:
رأيت شجرة طلعها مصدّع مشقوق.
شقّ هائل، يا للهول!
لكنّني أحبّ كذلك الشقوق الضخمة.
المشعوذة العجوز:
مرحبًا بعزيزي السيد الظلف ذي الحوافر المشقوقة!
نُرحّب هنا بالفرسان البواسل من هذا الطراز!
ولا تعبؤوا بالشق الضخم الهائل،
فنحن نحتاج فعلاً لفتحة هائلة فاغرة فاها![57].

يُطلق غوته العنان لخياله، لكنّه يغتنم الفرصة كذلك للثأر من عميد التنوير البرليني، فريدريش نيكولاي الذي افتقد الحكمة لّما نشر هجاءً أخرق لرواية غوته: "فيرتر". ويظهر فريدريش في اجتماع المشعوذات تحت اسم "السيد فنطازيا البدائي"[1]. وهو عجوز متحذلق حانق لأنّ تلفيقات غوته الخيالية اجتاحت عالمه:

السيد فنطازيا البدائي:

أيتها الغوغاء الخيالية الملعونة! كفى سوء أدب!
ألم يتبيّن لكم بالدليل الواضح بعدُ
أنّكم أوهام غير موجودة كباقي الخلق؟

....

هذا شائن وشنيع! ما الذي ما زلتم تفعلونه هنا؟
لقد استنار العالم! يجب أن تغربوا من هنا!

....

لقد سعيت طَوال حياتي أن أكنس
هذه الخردة الخرافية. هذا شائن وشنيع حقًّا![58].

1 الاسم الألماني الأصلي *Proktophantasmist* وقد تُرجم إبداعيًّا إلى الإنكليزية *Mr Arsey-Phantarsey* واخترتُ على هذه الشاكلة اسمًا عربيًّا يشي بروح التهكّم الكامنة في الأصل. [المترجم]

أفيون الفنّانين

لم يكن غوته ولا غويا بحاجة إلى المحفزات الاصطناعية لتحرير الشياطين من عقولهما الباطنية. كما لم يحتج إليها جون كيتس بدوره عندما حذّر منها جهرًا في "نشيد الكآبة"[1]:

لا، لا، لا تشرب من نهر الغفلة[2]، ولا تعصر
الجذور النحيلة لنبات البيش[3] لاستخلاص نبيذه المسموم[59].

بل هي حساسيّته الشاعرية التي تسمح له بدخول حالة من الانتشاء كما يصف ذلك في الأبيات الافتتاحية لقصيدته: "نشيد للعندليب"

قلبي يعتصر ألمًا، ويتملّك حواسّي خدر
ونعاس، وكأنّني احتسيتُ نبيذ الشّوْكران[4] السام

---

1 .John Keats, *Ode on Melancholy*

2 يشير الاسم الألماني الأصلي إلى نهر الغفلة Lethe وهو في الأساطير اليونانية اسم ربة النسيان وأحد أنهار هاديس الخمسة. ويُعرف أيضًا بنهر *Ameles potamos* الذي يجري حوالَي مغارة هبنوس (التنويم المغنطيسي) وكل من يشرب منه يفقد الذاكرة كليًّا. [المترجم]

3 نبتة Wolfsbane السامة من فصيلة الأقونيطن aconite وترجمها حسن الكرمي: نبتة البيش أو خانق النمر أو خانق الذئب. المُغني الأكبر إنكليزي - عربي. مكتبة لبنان 2001 صفحة 11 (الترجمة) وصفحة 927 (الرسم في لوحة النباتات السامة). [المترجم]

4 هو نبات الشوكران السام ويشبه البقدونس، ويُسمّى كذلك قُونيون. وهو بالإنكليزية: hemlock [المترجم]

أو أفرغتُ أفيونًا ثقيلاً حتّى النـــزيف،
أو كأنّني غرقتُ منذ دقيقة في نهر الغفلة والنسيان[60].

ويُصرّح الشاعر بكل وضوح بعد أربعة مقاطع بأنّه أدار ظهـــره للإثارة الاصطناعية:

اذهبوا! اذهبوا من هنا! فلن أطير إلى هناك
على أجنحة باخوس ورفاقه،
بل على أجنحة الشعر الشفافة،
رغم أنّ العقل الفاتر مرتبك ومثبّط[61].

وكان غيره أكثر ميلاً للاستفادة من توافر المخـــدرات وتيسّـــرها. كانت المخدّرات تُباع في المتاجر دون حجر، ولا سيما علـــى شـــكل "لودانوم"، وهو نقيع كحولي من الأفيون. وجرت العادة في إنكلتـــرا أن يحتوي صندوق الأدوية في المنازل على قارورة لودانوم تُستخدم لتخفيف الألم بالتخدير[62]. ومن بين الذين صرّحوا جهرًا بإدمانهم، عُرف تومـــاس دي كوينسي الذي بدأ يتناول اللودانوم لتخفيف آلام معدته، ثم أصـــبح مدمنًا شرهًا ونشر سنة 1820: "اعترافات مـــدمن أفيـــون إنكليـــزي". وبغض النظر عن العنوان، لا يحتوي المؤلّف على إنذار مفزع من خطـــر إدمان المخدّرات بقدر ما هو سرد لمجريات الحياة الباطنية لشخص ميّـــال بطبعه للتأمّل الباطني، وكثّفت المخدرات هذا التوجّـــه لديـــه. صـــرّح كوينسي بأنّ همّه الرئيسي "كشف بعض الجوانب من العظمة التي يمكن أن تحتوي عليها أحلام بني البشر"، بما في ذلك "تلك الغيبوبة أو الأحلام العميقة التي تشكّل ذروة ما يمكن أن يقدّمه الأفيون للطبيعة البشرية"[63].

وهناك شخصية أخرى لجأت إلى الأفيون، وإن كان ذلك عرَضيًّا لحسن الحظ، ونقصد الموسيقار هكتور برليوز. كان الباطني أحد أهـــمّ

السمات الرومنسية التي يُمثّلها برليوز. وكتب سنة 1830م لمّا كان في السادسة والعشرين من عمره إلى والده: "ليتني أعثر على شيء مُعيّن يُهدّئ الإثارة المحمومة التي كثيرًا ما تُؤرّقني، لكنّني لن أجد ذلك أبدًا، لأنّ ذلك جبلّة في طبعي. أضف إلى ذلك هذه العادة التي تلازمني فتراني أراقب نفسي على الدوام، لدرجة أنّه لا يُفلت منّي أيّ إحساس بل يُضاعفه التفكير - إنّي أشاهد نفسي في مرآة. ويحدث في كثير من الأحيان أن أشعر بانطباعات استثنائية لا يمكن التعبير عنها. وما من شكّ أنّ كل هذا يعود إلى إفراط عصبي في الحماسة لكنّ تأثيره مثل تأثير الأفيون"[64]. كان برليوز بالتأكيد مرهف الحس: فبمجرّد أن يعلم أنّ أوبيرا كريستوف غلوك المفضّلة لديه "إفيجينيا في القرم"[1] ستُعرض حتى ترتجف ساقاه وتصطك أسنانه وتتصبّب جبهته عرقًا ويسيل الدم من أنفه[65].

والأرجح أنّ برليوز اطّلع عن كثب على "اعترافات" دي كوينسي في نسختها الفرنسية المنشورة سنة 1828م. وهي نسخة أضاف إليها المترجم ألفريد دو موسّي فصلاً يتخيّل فيه البطل، تحت تأثير المخدرات، أنّه ارتكب جريمة فظيعة ويسمع الحكم عليه بالإعدام. وهو مقطع يستبق الجزء الرابع من السمفونية الخيالية لبرليوز المؤلّفة سنة 1830م بعنوان "واقعة من حياة الفنّان"[66]. وقد ورد في هامش البرنامج الذي حرره الموسيقار: "وفي لحظة يأس يُسمّم [الفنّان] نفسه بالأفيون، لكن المخدّر لا يقتله بل يُنتج له رؤيا مرعبة يعتقد من خلالها أنّه قتل

1 أوبيرا شهيرة لحّنها العديد من كبار مؤلفي الموسيقى ومن بينهم كريستوف غلوك Christophe Gluck. واسمها الأصلي "*Iphigénie en Tauride*" وطاوريد هو الاسم القديم الذي كان يطلقه اليونانيون على شبه جزيرة القرم، وهو ما يُبرّر الترجمة التي اقترحناها. [المترجم]

حبيبته وحُكم عليه بالإعدام. وها هو يشاهد تنفيذ إعدامه: يسير نحو الإسقالة بينما يُرافقه موكب غفير من الجلاّدين والعسكر والعامة. ثم يعود اللحن مجدَّدًا في الختام مع تناسق الأصوات وكأنّه تذكير أخير بالحبّ قبل أن يقطعه صمت الموت"[67]. وعلى الرغم من الصوت المدوّي للمقصلة وهي تهوي، فلم تحن نهاية العمل الموسيقي. ففي المقطع التالي والأخير بعنوان: "اجتماع المشعوذات في الحلم"، يحيط بالفنّان "حشد من الشياطين والسحرة مجتمعين للاحتفال بليلة السبت".

تحتوي *السمفونية الخيالية* على مبررات كافية كي تُعدّ قمّة الرومنسية الفرنسية. أمّا مصدر إلهامها المباشر فهو عشق برليوز اليائس للممثلة الأيرلندية هاريات سميثسون التي وقع في غرامها عندما شاهدها على الركح تؤدي دور أوفيليا في مسرحية *هاملت* باللغة الإنكليزية (التي لم يفهم منها إلاّ النزر اليسير). كما شكّلت السمفونية إعلان الاستقلال الفني لبرليوز: "الآن وقد حطّمت قيود الرتابة، ألمح مجالاً شاسعًا يمتدّ قبالتي، وكانت القوانين الأكاديمية قد حرّمت عليّ دخوله". أمّا العميل الذي ساعده على التحرّر فهو حسب كلماته "ذلك العملاق المذهل: بيتهوفن"[68]. وفي رسالة عاطفية وجهها إلى أخته، أعطى نكهة مغرية لانطلاقته الجديدة قائلاً: "لا تتصوّري المتعة التي يحسّ بها الموسيقار وهو يُؤلّف بحرّيّة مستجيبًا لإرادته وحدها. وعندما أرسم الخطّ الأوّل من عملي حيث تصطفّ آلاتي جاهزة للمعركة، وعندما أفكّر في الأراضي العذراء التي حمتها من اللمس حتى الساعة الأفكارُ الأكاديمية السابقة، تلك الأراضي التي أعُدّها منذ تحرّري مجاليَ الخاص، فإنّني أركض باتجاهها لزرعها وتعهّدها"[69]. وبصرف النظر عن شكسبير وموسّي ودي كوينسي وبيتهوفن وغوته، فتُشكّل الشخصيات الأخرى التي أثّرت في العمل

قائمة جامعة للرومنسيين الفرنسيين: شاتوبريان، وفكتور هيغو، وألفريد دو فيني، وجيرار دو نرفال[70].

وممّا يؤكّد تربّع برليوز على عرش الرومنسيين الفرنسيين ذلك الاعتراض الذي انبثق من الحرس القديم. وهكذا انبرى عميد النقاد الموسيقيين الفرنسيين (رغم أنّه من مواليد بلجيكا) فرنسوا فيتيس ليُعبّر عن ازدرائه لادعاء برليوز بأنّه ثوريّ اكتشف أسرارًا مخفيّة حتى ذلك الحين عن أعين الجميع. بل على العكس، كتب فيتيس، سعى برليوز إلى الركض قبل أن يتعلم المشي، وهو الآن كبير في السنّ ممّا يحول دون تعلّمه بصورة أفضل[71]. وبعد مرور سنتين، عاد إدوارد بن العميد فيتيس إلى الهجوم مجدّدًا متسائلاً كيف يمكن أن يُكرّم الجمهور ملحّنًا نكرة ويعدّه عبقريًّا فذًّا على شاكلة بيتهوفن وفيبرنر؟ ويجب أن يعود ذلك لدهاء برليوز ومكره. أدرك الملحّن أنّ الشباب إلى جانب الرومنسيين في صراعهم مع الكلاسيكيين، فاصطفّ مع الأوائل متحدّثًا لغتهم ثم لفّ أعماله عن قصد بغلاف من التلميحات الرومنسية. وهكذا هلّل له الجهلة بوصفه الملحّن الأصيل العظيم، وهم لا يعلمون أنّ أصالته المزعومة ليست سوى مغالاة في أشكال موسيقية قائمة منذ أمد بعيد، وأنّ برليوز عاجز عن إنتاج لحن موسيقي يتجاوز عشرين سطرًا[72]. لكنّ روبرت شومان قدّم نقدًا فيه مزيد من التبصّر والإدراك كاتبًا أنّه راجع اللحن أكثر من عشرين مرة "وكان متحيّرًا في البداية ثم مذعورًا، وأخيرًا متعجّبًا ومُعجبًا"[73].

تحالف العباقرة والمجانين

وسواء اعتمدت على المواد الكيميائية أم لا، فقد نجحت الرحلات الاستكشافية باتجاه العقل الباطني في عبور الحدود لتبلغ مناطق مظلمة لدرجة أنها لم تبقَ فردية أو شاذة، ولا حتى غريبة الأطوار وحسب، بل جنونية بكل ما في الكلمة من معنى. وليس من باب الصدفة أن تشهد التفاتة القرن تحوّلاً جذريًّا في المواقف تجاه الجنون. ومن المؤكّد أنّ الاعتقاد بأنّ العقل الإبداعي عقلٌ غريب الأطوار بالضرورة فكرة تعود لقدماء اليونانيين على أقلّ تقدير. وهذه نقطة اتّفق عليها كل من أفلاطون وأرسطو اللذين يؤكّدان على التوالي: "لا جدوى من دق باب الشعر بعقل سليم" ثم "يحتاج الشعر إلى شخص له موهبة استثنائية... أو مسّ من الجنون"[74]. وفي زمن أقرب إلينا، كتب جون درايدن[1]:

من المؤكّد أن العباقرة العظام متحالفون مع المجانين
ولا يفصل بينهم إلاّ حاجب رقيق شفّاف[75].

---

1 المترجم والشاعر (1631-1700م) John Dryden والناقد والمؤلف المسرحي الإنكليزي الشهير. كان من أتباع المذهب الكاثوليكي الروماني، وأوّل من تقلّد منصب شاعر البلاط الملكي عام 1668م ثم المؤرّخ الملكي بعد سنتين. من أعماله: ترجمة أعمال فرجيل والعديد من المسرحيات منها في المسرح الدرامي: الإمبراطور الهندي، وفي المسرح الهزلي: الزوج المخدوع. [المترجم]

نعم، من المفارقة أنّ التشديد على أهمية العقل الناجم عن الثـــورة العلمية وعصر التنوير لم يُشجّع موقفًا مواليًا للاختلال العقلي. توقّـــف الناس عن اعتبار المجانين مسكونين بشياطين الجنّ من ناحية، لكنّهم من ناحية أخرى همّشوهم بوصفهم حيوانات تفتقد أثمن مكتسب إنساني: القدرة العقلية. بل إنّ مؤرّخًا إصلاحيًّا تطويريًّا مثل روي بورتر[1] يجـــد صعوبة في مساعدة عصر التنوير في التخلّي عن صورته كـــــ "عصـــر ظلامي" للمختلّين عقليًّا، ويقرّ بأنّ "تلك القصص المرعبة حول المجانين المصفّدين بالأغلال في أقبية الزنـــزانات في فرنسا، والمجلودين بالسياط في ألمانيا، والمُعرّضين لسخرية السيّاح المتفرجين الـــذين يرمقـــونهم في المستشفى الملكي بيت لحم بلندن - كلّها قصص حقيقية. نُزعت مـــن المجانين إنسانيّتهم بعد أن صُفّدوا في الأغلال، عراة منبوذين ومســـتلقين على حُصُر في فضاء مزدحم يعجّ بالغائط والقاذورات"[76].

كما أقرّ بورتر بأنّ "الحركة الرومنسية أحيت الاهتمام بـــالعبقريّ المجنون الذي شجّعته النهضة الأفلاطونية وأخمده عصر العقل"[77]. وقـــد شهد على إغراء الجنون كلاًّ على طريقته الخاصة: فيرتر الانتحاري لدى غوته، و"الصبيّ الأحمق" لدى وردسوارث، و"الأحمق" لدى ســـاوثي، وبختنصر لدى بلايك، و"كايت المجنونة" لدى فوزالي، و"نحيب طاسو" لدى بايرون، ورسم *طاسو* بريشة دولاكروا[2] والعديد مـــن أوصـــاف

---

1 يُعدّ Roy Porter (1947-2002) من أفضل مؤرّخي جيله، وهو كاتب بريطاني ذائع الصيت ومعلّق غطّت أعماله حيزًا شاسعًا من تاريخ عصر التنوير إلى تاريخ الطب البشري. [المترجم]

2 Goethe's suicidal Werther, Wordsworth's 'Idiot Boy', Southey's 'Idiot', Blake's Nebuchadnezzar, Fuseli's 'Crazy Kate', Byron's 'Lament of Tasso', Delacroix's *Portrait of Tasso*.

الخبل والجنون ولوحاته التي زخر بها ذلك العصر. حثّ انتشار تيار الاستكشاف الباطني مصحوبًا بالقناعة بتغليب أهمية الفرد، حثّ الرومنسيين على الاهتمام بالجنون وكذلك على التعاطف مع المصابين به والتودد إليهم. وهكذا، دفعت الرؤى المربكة بداخل نفسَي كلاًّ من غويا وفوزالي، دفعتهما إلى رسم مآوى المجانين. وهو ما فعله غويا في لوحة بعنوان "مرسوم من الذاكرة على إثر واقعة حقيقية في مستشفى الروح المقدّس بروما" وفوزالي في "مستشفى المجانين في سرقسطة"[78].

ويظهر التباين واضحًا في مشهد مستشفى بيت لحم في لوحات هوغارت[1] "مسيرة الشاب رايك" لسنة 1735م وأعمال تيودور جيريكو[2] التي أنجزها بعد تلك الفترة بقرن تقريبًا "خمس دراسات لمختلّين عقليًّا". يظهر في عمل (مأوى المجانين) هوغارت طوم رايكويل بينما يجري تصفيده بالأغلال وتحيط به أنماط مختلفة من الشخصيات مثل المتديّن المتعصّب وعالم الرياضيات المجنون والموسيقار المجنون والرجل العاري الذي يعتقد أنّه ملك، وينظر إليهم بفضول أفراد من

---

1 سلسلة من ثماني لوحات منقوشة ومحفورة أنجزها ويليام هوغارت William Hoghart (1697-1764م) يصف فيها وفق التسلسل الزمني وقائع مفصلية في حياة الشاب طوم رايكويل وهي على التوالي: الوريث اليافع، الاستقبال، المجون، الإيقاف، الزواج، بيت القمار، السجن، مأوى المجانين. ويمكن الاطلاع على نسخ منها في هذا الموقع: http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/?exhibition_id=4303 [المترجم]

2 الرسام الرومنسي الفرنسي (1791-1824م) Théodore Géricault - ذاع صيته بسبب عشر لوحات زيتية تتناول عالم المختلّين عقليًّا ولم تبق منها إلاّ خمس وأشهرها رسم "المهووس بالسرقة" *Kleptomaniac* المعروضة في متحف مدينة غنت Gent في بلجيكا. كان جيريكو صديقًا للطبيب النفساني الشاب إتيان جان جورجيه. [المترجم]

الجمهور. وفي المقابل، كُلِّف جريريكو بإنجاز رسوم للدكتور إتيان جان جورجيه، أحد روّاد الطبّ النفساني في مستشفى سالبترييار في باريس. ومن المنطقي أن تكون هذه الأعمال مختلفة كلية عن العرض الغريب الذي نشاهده في لوحة هوغارت، مع أنّ كليهما مُزعج آخر المطاف[79].



فوزالي: "مستشفى المجانين في سرقسطة"

ومع بعض الرومنسيين، ارتفع التفهّم والرأفة تجاه أصحاب الأمراض العقلية ليقترب من الاحترام، بل والغبطة في بعض الأحيان. وهم يعتقدون أنّ المختلّ عقليًا وجد الطريقة للعودة إلى وضع طبيعي روسووي (نسبة إلى الفيلسوف روسو) من خلال التحرّر من حضارة قامعة تُملي عليه التصرّف الاجتماعي السويّ. وكما تشير إلى ذلك

أعمال كاوبر أو هولدرلين أو كلاير أو بلايك أو كلايست أو دادّ أو سمارت أو برنتانو أو شومان، فإنّ الذين يقدرون على تخليص أنفسهم من القيود الاجتماعية ينتظرهم الكشف الصوفي وأشكال عليا من الحقيقة[80]. كتب ويليام بلايك في هامش نسخته من كتاب جوهان شبورزهايم[1] بعنوان "ملاحظات حول مظاهر اختلال العقل، أو الجنون" (1817م): "جاءني كاوبر وقال: ليتني أظلّ مجنونًا على الدوام. لن أرتاح أبدًا. هل يمكن أن تحوّلني إلى مجنون بحق؟ لن أرتاح حتى أصبح كذلك. يا ليتني أختبئ عند الله. تُحافظ على عافيتك مع أنّك مجنون كأيّ واحد منّا - وأكثر منّا جميعًا - مجنون ليهرب من الكفر - من بايكون إلى لوكي مرورًا بنيوتن"[81]. إنّ الذين وجدوا طريق العودة إلى التصرّف الاجتماعي السويّ ينظرون أحيانًا إلى الهذيان الذي تركوه وراء ظهورهم، ينظرون إليه باشتياق - مثلما فعل شارلز لامب على سبيل المثال عندما قال لصديقه كولريدج: "أنظر أحيانًا إلى حالتي السابقة وأغبط نفسي على ما كنت عليه، فبقدر ما دامت حالتي كنتُ سعيدًا كلّ السعادة. لا يخطرنّ ببالك يا كولريدج أنّك ذقت عظمة الهوى وجموحه حتّى تُصاب بالجنون. وبالمقارنة، يبدو لي الآن كلّ شيء عديم الطعم"[82]. أمّا جيرار دو نرفال فكان أكثر اقتضابًا وإيجازًا: "لا أدري لماذا يسمّونه مرضًا، لم أكن أبدًا في حالة أجود"[83].

من بين تعريفات الجنون، كانت أكثرها شعبية ودوامًا في الزمن تلك التي قُدّمت على ركح مسارح الأوبيرا، وليس أقلّ لأنّها جمعت

---

1 الطبيب الألماني (1776-1832م) - Johann Gaspar Spurzheim من أشهر مروجي علم فراسة الدماغ Phrenology القائم على أساس تقسيم الدماغ إلى ملكات فكرية، الذي كان من أهمّ رواده الطبيب الألماني فرانز جوزيف غال. [المترجم]

الوصف البصري والشاعري مع الموسيقي. وكما لاحظ إلبن روزانـــد: "إذا كان الجنون حالة مسرحاتية أوبيراتية لأنّه يجيز عدم الإيهام بالحقيقة وعدم الشبه بها، يمكن القول إنّ الأوبيرا ذاتها جنون بشكل عـــام لأنَّ لغتها المزدوجة تقدّم منوالاً مثاليًّا لانفصام أو تجزئة الشخصـــية"[84]. لم تكن مشاهد الجنون في الأوبيرا مجهولة كلية قبل ذلك - وقـــد ألّـــف مونتيفردي وكافالي أوبيرا بمشاهد من هذا القبيل - لكنّ النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادي شهد طوفانًا جارفًا منها: أنـــتج بلّـــيني "القرصان" و"المشّاء النّائم" و"التطهريّون"، وأنتج دونيزتّي "آنّا بولينـــا" و"لوتشيا دي لامرمور" و"تُركْواتو تاسّو" و"ماريا باديلاّ" و"لينـــدا دي شامونيكس"، وأنتج فردي "نابوكو" و"ماكبيث"، وأنتج مايرباير "نجمة الشمال" و"دينورا"، وأنتج توماس "هاملت"... وهي قائمة غير حصرية لا تشمل إلاّ المشاهير[85] الذين انتشرت إبداعاهم بشكل كـــبير لتبلـــغ جمهورًا عريضًا جدًّا عبر أوروبا كلّهـــا، إلى أن اكتســـحت الأوبـــيرا الرومنسية الإيطالية المشهدَ وبلغت نجاحًا فائقًا في أواسط القرن التاسع عشر الميلادي. ومع ذلك، كان أفضلهم يُقدّم أعماله بالوسائل المتاحة وقتئذ، ولم يكن الجمهور ليصل إليها مثلما هي الحال اليوم. فبفضـــل التطوّر التكنولوجي، أصبح ممكنًا على سبيل المثال أن نستمتع بمشـــهد المجنون (المشهد الثالث) لأوبيرا "لوتشـــيا دي لامرمـــور" للموســـيقار دونيزتّي بأداء كلاسيكي للمايسترو جوان سائرلاند في دار متروبوليتان أوبيرا في نيويورك سنة 1982م. وهو ما يتيح لنا كذلك سماع تجـــاوب الجمهور المتحمّس الذي بلغت هتافاته وصرخاته المبتهجة وانسجامه مع الموسيقى درجةً اضطرّت الأوركسترا إلى التوقف لدقائق طويلة[86].

من خلال وصفه دخول لوتشيا في حالة من الجنون الانتحـــاري، كان دونيزتّي يستلهم من تجربته الشخصية. وعندما كان يؤلّف قطعته

سنة 1835م كان قد عانى لسنوات عديدة الأعراضَ الرهيبة لمرض الزُّهري، رغم أن الداء لم يفتك به إلاّ سنة 1848م. وكما أكّد ذلك اثنان من الأخصّائيين الذين فحصوا تاريخه الطبّي، كان قادرًا على أن يصف "بمفردات موسيقية وجسدية ونفسانية وبيولوجية ودرامية التأثيرات المدمّرة للمرض النفساني في الكائن البشري"[87]. ولم يكن، لسوء الحظ، وحيدًا في معاناته هذا الداء الجلل. ونذكر من بين الموسيقيين الآخرين المصابين: شوبرت، وباغانيني، وشومان، وهوغو ولف، وفريدريك دليوس.

كان الجنون يُغنَّى، وكان الجنون يُؤدَّى على الركح، وكان الجنون يُرقَص كذلك، ويظهر تأثيره الشديد في *"جيزال"* التي عُرضت أوّل مرة في باريس سنة 1841م. ويمكن القول إنّ هذا العمل نموذج أصلي ومثال يُحتذى للموسيقى الراقصة الرومنسية، بكلمات الأوبرا التي ألّفها جول هنري فرنوا مركيز سان جورج مع تيوفيل غوتيي بالاعتماد على قصيدة لهاينريش هاين، وبموسيقى أدولف آدم، وكوريوغرافيا جان كورلّي وجول بيرو. تدور الأحداث في منطقة نهر الراين وتسرد قصة فتاة قروية تُصاب بالجنون ثم تموت عندما تكتشف أنّ حبيبها أرستقراطي متنكّر سبق أن عقد خِطبته مع أميرة. وتعود الفتاة من عالم الأموات في المشهد الثاني لتُهدي إلى حبيبها الغادر الصفح والغفران لأنّها تحبّه. كان فنّ الموسيقى الراقصة (الباليه) أكثر فنون الأداء تأثّرًا في الزمن بالتغييرات التي حملتها الرومنسية. وكما كتب مايون كانت: "أعطت الرومنسية للرقص شكلها الخصوصي الذي صمد عبر الزمن"[88].

الأبطال والبطلات الرومنسيّون

إنّ سبر أغوار العقل الباطن حمل الرومنسيّين إلى بعض الأماكن الأشد ظلمة في النفس البشرية. لكنّ ذلك دفعهم كذلك إلى تأثيث إبداعاتهم بمختلف أصناف الأبطال والبطلات. ومن بين عديد من الممثّلين الروائيين للتنوير المتوافرين لنا، يبدو أنّ روبنسون كروزو يشكّل الخيار الصائب بسبب شعبيته الهائلة والدائمة زمنيًا. وُلد فيما أُطلق عليه "الطبقة الاجتماعية الوسطى"، وهي كما قال له ولده أفضل مكان للعثور على السعادة، ثم انطلق كروزو يعمل في المجال التجاري. وبعد أن استقرّ تاجرًا في البرازيل عقد أوّل صفقة لتسليم البضائع الإنكليزية جنى منها 400% أرباحًا اشترى بها عبدًا أسودَ واتّخذ خادمًا أبيضَ. ولّما غرقت سفينته ونجا من الموت وجد نفسه على جزيرة خالية من الناس، وقرّر أن يتدبّر أمره بأفضل وجه ممكن: "بما أنّ العقل جوهر الرياضيات وأصلها، فذلك يعني أنّه إذا ما حلّل الإنسان كلّ شيء وقاسه بالعقل وحكم على الأشياء بأكبر عقلانية ممكنة، يمكن لكلّ شخص أن يتحكّم في كل الفنون الميكانيكية في زمن محدّد". وبعد فترة وجيزة، تخلّى عن صلاته أيّام الآحاد لسبب بسيط، وهو أنّه فقد حساب الأيام. وجد حبّات شعير تنمو على أرض الجزيرة فرأى في ذلك معجزة ربانية وعاد إلى الله، لكنّه فقد حماسته لّما اكتشف أنّها نبتت من أعلاف الدجاج التي تخلّص منها بنفسه في وقت سابق. ثم اكتشف أنّ الجزيرة مأهولة بأكلة اللحوم البشرية، وكان ردّ فعله

الفطري أن همّ بقتلهم، لكن المزيد من التفكير الرصين دلّه علـــى "أن يدعهم للعدل الإلهي، فهو حَكَم الأمم ويعلم كيف يُحاسب بالعـــدل ويعاقب كل أمّة على حدة لتجاوزاتها الوطنية". دعا خادمه فرايداي إلى اعتناق البروتستانتية لكن دونما إرغام، كما سمح لوالد فرايداي بعبـــادة آلهته الوثنية، وسمح للإسباني الذي حرّره بـــأن يبقـــى علـــى ديانتـــه الكاثوليكية. وهكذا خلص كروزو إلى القول بكل فخر: "لقد سمحت بحرية المعتقد عبر ممالكي".

لا غرابة إذًا في أن ينجح هذا الرجل المثابر والعقلاني والمتســـامح والمتّزن في البقاء على قيد الحياة والعودة إلى إنكلترا ليعيش بسعادة باقي أيّام حياته. كان عالمه بعيدًا كل البعد عن عالم الـــبطلَين النمـــوذجيَّين اللذين ابتدعهما غوته ســـنة 1773-1774م. ظهـــر البطـــل الأول في الدراما المسماة باسمه: "غوتز فون برليشنغن ذو اليد الحديدية"[1]. تســـير أحداث المسرحية في عصر الإصلاح البروتستانتي اللوثري، وتسرد وقائع تدهور حياة فارس نبيل ثم سقوطه في عصر لم يقدر على مجاراته. وحين يُواجه طموح الأمراء وجشع سكان المدينة وثورة الفلاحين، ناهيك عن مكر امرأة فاتنة، يتّضح أن صدقه وأمانته ووفاءه أصبحت فضـــائل لا تجدي ولا تلائم عصره. وينتحب محدّثًا زوجته قائلاً إنّهم يعيشـــون في عصر انحطاط وفساد أخلاقي يحكمه الغشاشون المحتـــالون. تتخطـــاه الأحداث ويخونه الآخرون، فيموت وهو يلفظ كلمة "الحرية!"[89].

تُشكّل الحرية المحور المركزي للعمل الدرامي. وفي أهم ســـطر في المسرحية، يُعلن البطل المضادّ: "هناك أمر واحد مؤكّد: السعيد والعظيم

---

1 العنوان الألماني الأصلي للدراما: *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* وهي مسرحية في خمسة فصول من تـــأليف غوتـــه. [المترجم]

هو الإنسان الذي لا يحتاج إلى السلطة والقيادة ولا إلى تنفيذ أوامر أيٍّ كان!"[90] ينبغي رفض أيّ سلطة تُفرَض من الخارج وليست ذاتية المنشأ. لم يبق للقواعد مكان. ولهذا السبب على الأقل، أدار غوته ظهره للدراما الكلاسيكية على رؤوس الملأ. لم يتخلّ عن وحدات الزمن والمكان والحركة - السمات المميزة للنموذج الفرنسي - بقدر ما قلَبها رأسًا على عقب. تمتدّ الأحداث على عدة أشهر مع عشرات التغييرات في المشاهد، وهناك على أقل تقدير حبكتان رئيسيّتان تتحكمان في سير الأحداث. أثار الفيلسوف الألماني غضب معاصريه الذين ترعرعوا في أحضان التقليد الفرنسي. في منشور بعنوان: "حول الأدب الألماني: الأخطاء التي يتحمّلها وأسبابها وسبل معالجتها" وصف فريدريش الأكبر بلهجة ساخرة مسرحية "غوتز" قائلاً "إنّها تقليد بشع لتلك المسرحيات الإنكليزية الرديئة"، وهو يشير بكلامه إلى "المهازل المضحكة" لشكسبير[91].

وفي عام 1774م، أي بعد مرور سنة، ابتدع غوته نوعًا آخر من الأبطال مختلفًا كلية في "عذابات الشاب فيرتر". كان غوته قد رسّخ مكانته كشاعر ومسرحيّ ألماني ريادّي في جيله، وها هو يضيف الرواية للمجالات التي تميّز فيها. بفضل إطارها المعاصر وشكلها على هيئة رسالة، كانت رواية "فيرتر" تمتلك كلّ مقوّمات المباشرة والعفوية التي تميّز الرسالة الخاصة. غير أنّ غوته وضع في هذا الإطار الواقعي بطلاً بلغت حساسيته حدًّا لا يمكن معه أن تجد لها متنفّسًا إلاّ في لغة ذات عاطفة جامحة. وفي نص لا يتخطّى 40000 كلمة، تتجلى صدمة مكثّفة حزمها الكاتب في كلمات محدودة. ويمكن تلخيص الحبكة بكلمات معدودة: فيرتر شاب من الطبقة الوسطى ومنزلة اجتماعية محترمة يلتقي لوت ويحبّها، وهي تبادله المشاعر لكنّها موعودة لشخص

آخر. ولمّا يعجز فيرتر عن معالجة غرامه المكبوت، يطلق النــار علــى نفسه.

أثارت رواية "عذابات الشاب فيرتر" ردود أفعال كما لم يحصــل إلاّ نادرًا قبلها ومنذ صدورها. كان تحدّيها للتقاليد الثقافيــة شرسًــا لدرجة لا تسمح باللامبالاة. وجد الجناح اليميني أنّ تمجيدها للانتحار أمر مقرف، كما رأى الجناح اليساري من المســتنيرين التقــدميين أنّ استخفافها بالعقل شائن كذلك[92]. غير أنّ المعجبين بالكتاب أغرقــوا الانتقادات في سيل من التمجيد والمديح العاطفي يليق بفيرتر نفسه. قال الشاعر والناقد والصحفي كريستيان دنيال شوابارت لقرّائــه: "هأنــا جالس هنا وقلبــي يعتصر وقلبــي يخفق وعيناي تذرفان دمــوع الألم والنشوة، وهل أحتاج إلى أن أقول لكم يا قرّائي الأعزاء إنني كنت أقرأ "عذابات الشاعر فيرتر" التي حرّرها صديقي الحبيب غوته؟ أم الأجــدر أن أقول إنني كنت ألتهمها؟"[93] ولم تمرّ سنة واحدة حتى طُبعت مــن الرواية إحدى عشرة طبعة، وبلغت ثلاثين مع حلول ســنة 1790م. ثم تُرجمت بسرعة إلى الفرنسية والإنكليزية، وما جاءت نهاية القــرن إلاّ وكانت متوافرة بكل اللغات الأوروبية تقريبًا[94]. خلقت الرواية كذلك سوقًا للأشياء التذكارية المتعلقة بفيرتر على غرار الصور والملابس وكل أصناف التّحف التي أسرع التجار بتوفيرها في السوق. وبلغ هذا الولع أوجَه في طقم الأكل الرائع وغيره من الأواني المصنعة من الخزف الصيني والمزيّنة بشخصيات ومشاهد مستوحاة من الرواية، ومن إنتاج مصــانع الخزف الملكية السكسونية في مدينة مايسن[95].

تواتر بعد ذلك مرارًا وتكرارًا في كل الأجناس الأدبيــة هــذان النوعان من الأبطال اللذان أبدعهما غوته - الفوضويّ الحركيّ والعمليّ ثم المثقف الشجيّ مرهف الحساسية. وهو ما حصل كذلك لنوع ثالث

من الأبطال – المبدع نفسه. ففي المسرحية التلفزية لنيك دير بعنوان "البطولية" (*Eroica*) التي بثتها البي بي سي أول مرة سنة 2003م، يصف المخرج أوّل بروفة للسنفونية الثالثة لبيتهوفن في قصر لبكوفيتز بفيينا سنة 1804م. وفي منتصف التمارين يظهر جزويف هايدن الطاعن في السن. وحين يُسأل عند نهاية البروفة عن رأيه في العمل يجيب: "طويل جدًّا، مُرهق جدًّا"، وإذ تعترض الأميرة لبكوفيتز "لكنّه غير مألوف، أليس كذلك؟" يوافق هايدن ويضيف: "غير مألوف – لقد فعل ما لم يحاول فعله أيّ مؤلّف آخر. وضع نفسه في مركز المعزوفة. قدّم لنا نظرة خاطفة عن روحه – وأظن أنّ هذا ما يفسّر ذلك الضجيج العالي. لكنّ العمل جديد جدٌّ جدًّا – الفنّان بطلاً – جديد جدًّا. لقد تغيّر كل شيء بداية من اليوم"[96].

وعلى الرغم من أنّ ما سبق عمل روائي، فهو ليس خاطئًا. لقد جعل بيتهوفن من نفسه بالفعل بطل أعماله، وذلك بحمل الجماليات التعبيرية إلى مستوى جديد. وفي عام 1802م أي سنة قبل بداية تأليفه "البطولية" كتب بيتهوفن وصية ترك فيها كل ممتلكاته إلى أخويه. ولم تكن الوصية وثيقة قانونية بقدر ما كانت *صرخة من القلب* يشجب فيها القدر القاسي الذي حرمه السمع. وقد كتب أنّ الفنّ وحده وضرورة التعبير عمّا بداخله كله ردعه عن وضع حد لحياته. وأنهى رسالته متحسّرًا متوسّلاً: "يأيتها الأقدار، تنازلي وامنحيني على الأقل يومًا واحدًا مخصّصًا لي – متى، أي متى أيتها الذات الإلهية – سأشعر به في معبد الطبيعة وبين بني البشر؟ أبدًا؟ لا، سيكون ذلك صعبًا للغاية"[97]. اكتُشفت "وصية هايليغنشتاد" بين أوراقه بعد وفاته وسرعان ما نُشرت وأصبحت إحدى الوثائق الأصيلة للتيار الرومنسي، وهي تحمل اسم القرية خارج فيينا التي كتبها فيها. شخّص بيتهوفن الثورة

الرومنسية وتقدّم بها في آن واحد. وقد نجح في التوليف بين الصنفَين من الأبطال المقترحَين من غوته – عاش داخل بيتهوفن كلّ من غوتز وفيرتر. وفي مجال الموسيقى كان مكسّر القوالب الحقيقي ومؤسس نموذج الموسيقار بوصفه العبقريّ الغاضب، الشقيّ، الأصيل، الذي لا يتنازل ويقف على درجة أعلى من الناس الفانين وله خط مباشر مع الخالق القدير. وحتى في فترة حياته انتشر في المطبوعات سيل من النوادر تشير إلى "الصورة المركبة لنموذج شهيد الفن، والصنف الجديد من القديسين العلمانيين الذي حلّ محلّ التقويمات المسيحية القديمة، وتركّز حوله تبجيل العامة وتوقيرها له"[98].

اضطُرّ معاصرو بيتهوفن إلى النظر إليه على أنّه أكثر بكثير من موسيقار، ولم يكن ذلك لمجرّد الأصالة الثورية لموسيقاه ومهاراته الخارقة في العزف على البيانو. بل كذلك لسلوكه وأسلوب حياته وملابسه، ويمكن القول لا سيّما لمظهره الخارجي. والحقيقة أنّ عدد من شاهدوا بيتهوفن وجهًا لوجه محدود جدًّا لكنّ صورته نُشرت طولاً وعرضًا، وكان أوّل موسيقار يصبح مركز اهتمام وأسطورة حقيقية وهو على قيد الحياة. وفي السنة التي تُوفّي فيها بيتهوفن استمع الشابُّ ريشارد فاغنر وعمره أربع عشرة سنة وقتها إلى إحدى سنفونيّاته (السابعة) أوّل مرة فأصابه الذهول. ولم تكن مجرد الأصوات التي سمعها في دار الأوبيرا في لايبزيغ هي التي حفّزت فيه ذلك الحماس الفاغنيري المميّز والمحموم، بل كذلك "التأثير الإضافي لهيئة بيتهوفن الخارجية كما رسمها فنّانو اللوحات المعدنية في ذلك العصر، ولعلمي بأنّ الموسيقار مصاب بالصمم ويعيش حياته وحيدًا منزويًا. وما هي إلاّ فترة وجيزة حتى تكوّنت لديّ عنه صورة فائقة الأصالة والعلوية تتجاوز أيّ مقارنة"[99].

وقد كتب بدوره الموسيقار الموهوب إرنست هوفمان سنة 1810م على مرّتين في "مجلة لايبزيغ الموسيقية العامة"[1] عرضًا للسنفونية الخامسة لبيتهوفن جاء فيه:

> تُحرّك موسيقى بيتهوفن آلية الرهبة والخوف والرعب والألم، وتوقظ ذلك الشوق العارم الذي يمثّل جوهر الرومنسية. بيتهوفن رومنسيّ بحت، ممّا يعني أنّه موسيقيّ حقًّا ومؤلّف. يحمل بيتهوفن رومنسية الموسيقى ويعبّر عنها بأصالة فائقة وبقوّة مقنعة في أعماله وفي أعماق روحه. ولم تحصل لي سابقًا قناعة كهذه التي تتملّكني مع هذه السنفونية. إنّها تكشف رومنسية بيتهوفن وترتفع بها إلى الأعلى حتى نهايتها أكثر ممّا فعل أيّ من أعماله الأخرى، ثمّ تحمل المستمع الذي لا يقدر على المقاومة إلى العالم الروحي الرائع للمطلق اللامتناهي[100].

وفي دراسة لاحقة لموسيقى بيتهوفن الوترية، قدّم هوفمان نظرة أعمّ أصبحت من أشهر أقواله المأثورة: "الموسيقى أكثر الفنون رومنسية، بل يكاد المرء يقول إنّها الفنّ الوحيد الرومنسيّ الأصيل لأنّ موضوعها الوحيد هو المطلق الامتناهي"[101]. وإذ تتطلّب مجمل الفنون الأخرى وساطة العقل لإدراكها، فالموسيقى وحدها تقدر على الولوج مباشرة إلى النفس: "تكشف الموسيقى للإنسان عالمًا مجهولاً، عالمًا منفصلاً كليّة عن العالم الحسّي الآخر المحيط به، عالمًا يتخلّى فيه عن كلّ الأحاسيس التي يرسمها العقل ليعانق ما يتعذّر تفسيره"[102].

---

1 *General Musical Review of Leipzig.*

كان بيتهوفن باختصار بطل ذلك العصر. وُلد سنة 1770م وبلغ الرّشد في الوقت الذي كانت فيه الثورة الفرنسية تقلب العالم رأسًا على عقب. ومثلما فعل معاصره نابليون بونابرت (المولود سنة 1769م)، رمى كتاب القواعد جانبًا وأثبت بالمثال الحيّ أنّ المسيرة المهنية يمكن أن تكون حقًّا مشرقة للموهوبين. أثبت الرجلان ذلك بينما أخفقت الثورة الفرنسية في تأسيس سلطة الحرية وخلقت ثقافة أصبحت "الكاريزما"[1] فيها علامة مميزة. استُهلكت في السنين الماضية كلمتا "كاريزما" و"كاريزماتي" من فرط استخدامهما وإطلاقهما دون تمحيص على أي شخصية عامة تجلب انتباه وسائل الإعلام، حتى أصبحتا لا تعنيان أكثر من البريق والتألّق. ويجدر على هذا الأساس أن نتذكّر أنفسنا بأنّ "كاريزما" تعني في الأصل "هبة من الله". وكان بروز الكلمة لإضفاء شرعية حاسمة في المجال السياسي والثقافي نتاج تطوّر طويل الأمد نجم عن التوسّع المحتوم للفضاء العام خلال القرن الماضي تقريبًا. لكن المصطلح لم يتمكّن إلاّ بعد 1789م من أن يدفع جانبًا مفاهيم منافِسة أخرى مثل التقاليد والعهد. ولمّا اهتزّ النظام القديم حتى اصطكّت أسنانه، تآلفت السياسة والثقافة لتخلقا فضاء أمكن للعبقرية أن تُزهر فيه كما لم تفعل أبدًا من قبل[103].

إنّ هذه المقارنة بين الإمبراطور والموسيقار ليست وهمية كما قد يبدو، وذلك على الأقلّ لأنّ المعاصرين قاموا بها في كثير من الأحيان. كما لم تكن محصورة في بيتهوفن. في سنة 1824م نشر ستندال كتابه "حياة روسيني" الذي يُفتتح على النحو التالي: "مات نابليون، لكنّ

1 فتنة السحر وجاذبيته، ويعبّر عنها كذلك في الثقافة العربية الإسلامية بالسرّ الربّاني. والاسم الإنكليزي charisma والصفة charismatic [المترجم]

غازيًا جديدًا قد برز للعالم؛ يُذكر اسمه على كل الأفواه بانتظـــام مـــن موسكو إلى نابولي، ومن لندن إلى فيينا، ومن باريس إلى كلكوتـــا. ولا تعرف شهرة هذا البطل حدودًا باستثناء حدود الحضارة نفسها رغم أنّه لم يبلغ بعدُ اثنين وثلاثين عامًا! وقد كلّفت نفسي بمهمة تتبّع المسارات والظروف التي حملته إلى هذا العرش المجيد في هذه السنّ المبكّرة"[104].

ولا مبالغة فيما يقول، فبعد 1815م وعلى امتداد أوروبا، اخترق روسيني الساحة الموسيقية كالمارد الجبّار. وكان نجاحه الباهر إشارة تدلّ بوضوح على أنّ الفضاء الموسيقي العام بلغ سن النضج. كما كتب سنة 1819م لورد بايرون الذي كان يُضاهي روسيني في الكاريزما: "كـــان هناك في المدة الأخيرة عرض أوبيرا رائع في مسرح سان بينيديتو - من أداء روسيني - الذي أقبل ليعزف شخصيًّا على البيانو القيثاري[1]، وقد تابعه الجمهور وتوّجه، وقصّ شعرات من رأســـه للـــذكرى، كـــان الحاضرون يصيحون ويغنّون ويحتفلون، لقد خلّدوا ذكراه أكثر ممّا فعلوا مع أيّ إمبراطور"[105].

لم يكن روسيني قادرًا على الوصول إلى جمهوره إلاّ بواسطة مغنّي الأوبيرا الذين حصدوا نصيبهم من التصفيق. لكن الموسيقار الذي فتح الطريق المباشر إلى الجمهور كان ابن بلده ومعاصره تقريبًـــا نيكولـــو باغانيني (1782-1840م). لقد أظهر ما يمكن أن ينجزه موسيقار وُهب "الكاريزما". لم يكن الأمر يتعلّق بمجرد مهاراته التقنية رغم أنّ الجميع أقرّوا بأنّها كانت استثنائية، بل لأنّه جلب كذلك - وتعهّد بعنايـــة - هالة من السرّ والخطر المحدّق بل والشيطنة كذلك. كما اعتُبر الإقـــلاع المتأخر لمسيرته المهنية مصدر إلهام بوجه خاص. وسرت شائعات تشـــير

1 آلـــة تشـــبه البيـــانو وهـــي أصـــغر حجمًـــا Harpsichord المترجم]

إلى أنّه حسّن تقنيته عندما كان يُقضّي عقوبة السجن لعشرين سنة بسبب قتله عشيقته، وأنّ الوتر السابع[1] الذي يعزف عليه مُصنّع من مقطع من أمعائها[106]. وذهب آخرون إلى أبعد من ذلك عندما أكّدوا أنّه لا يمكن لبشر أن يعزف بهذا الكمال دون مساعدة قُوى خارقة، وهكذا أعلنوا بطرق متنوعة أنّ باغانيني أسر الشيطان داخل صندوقه الإيقاعي، أو أنّه أبرم عقدًا فاوستيًّا معه مضحّيًا بروحه مقابل الحصول على مهارات لا تُضاهى. بل وصل بهم الادعاء إلى أنّ باغانيني لم يسمح لأحد بأن يراه حافي القدميَن كيلا يكتشف أنّ لديه حافرَين بدلهما. وادّعى في فيينا بعض الحاضرين من الجمهور أنّهم شاهدوا الشيطان يقود قوس الكمان ممّا سمح لباغانيني بالعزف بسرعة تفوق الطاقة البشرية[107]. كما جرى ربط صلة بينه وبين نابليون. وهكذا على سبيل المثال، كتب أحد أعضاء الفرقة التي كانت تؤدّي في باريس كونشرتو الكمان الثاني على كراس العلامات:

رغبت الطبيعة في قرننا الراهن
أن تثبت قدرتها اللامتناهية؛
وبهدف إدهاش العالم أبدعت شخصَين:
بونابرت وباغانيني[108].

عبر باغانيني سماء الموسيقى في مسيرة كثيفة بقدر ما كانت خاطفة، ثم ارتدّت قوقعته المحترقة إلى الأرض بسرعة. لكن قبل أن يموت سنة 1840م بفترة طويلة، بزغ نجم جديد أكثر بريقًا وأطول دوامًا. إنّه فرانز لِيست العازف الاستثنائي على البيانو بقدر ما كان باغانيني استثنائيًّا بالكمان. وفي سنة 1834م خرج مندلسون من قاعة عرض

---

1 الوتر السابع أو الوتر (ز) في الآلات الوترية عمومًا G-string [المترجم]

البيانو إيرارد في باريس وهو يهزّ رأسه ويقول إنّه شاهد معجزة منذ قليل، تتمثّل في أنّ كونشرتو البيانو الشديد الوعورة الذي ألّفه مؤخّرًا قد أدّاه لِيست مغمض العينَين بمهارة فائقة ودون أيّ نشاز[109]. وكما هي الحال مع باغانيني، كانت التقنية التي لا تشوبها شائبة مجرد نقطة الانطلاق. وتمتّع لِيست بدوره بقدرة على الإيحاء إلى مستمعيه أنّه فوق البشر، وكانت لديه مقدرة على حملهم إلى طبقة من التجربة الجمالية لم يحلموا بها سابقًا. ومن بين التعليقات الكثيرة على الكاريزما التي تمتّع بها ويمكن أن نكتفيَ بتعليق هانس كريستيان أندرسن: "عندما كان لِيست يدخل المجلس فكأنّه صعقة كهربائية تمرّ عبره... كانت كلّ الهيئة الخارجية للِيست ومجمل حركاته تكشف عن شخص يجلب الانتباه بخصائصه المميّزة، لقد لمستها يد الرعاية الإلهية حتى أصبحت مميَّزة من بين السرب"[110].

بلغ الموسيقار درجة من الشهرة تفوق الخيال لم يعرفها أيّ فنّان إبداعي سابق. وأينما ذهب لِيست – وقد حملته جولاته على امتداد أوروبا من غالواي إلى أكرانيا – كانت الرؤوس المكللة بالتيجان وحاشيتها تتزاحم للقائه والتودد إليه وتقليده الأوسمة. ولّما غادر برلين سنة 1842م غادرها في عربة تجرّها ستة خيول بيضاء يرافقها موكب من ثلاثين عربة أخرى وحرس شرفيّ من الطلبة، بينما كان الملك فريدريك ويليام السادس وزوجته يلوّحان بأيديهما ليودّعاه من القصر الملكي. وكما قال الناقد الموسيقي لودفيغ ريلشتاب، فهو "لم يغادر مثل المِلك، بل بوصفه مِلكًا"[111]. ولعلّ أعظم إنجاز حققه لِيست كان إتمام عبور الموسيقار من خادم إلى سيّد. وهذا ما عبّر عنه جيّدًا كاتب سيرته ألان والكر عندما كتب: "بفضل عبقريته الفذة وطبيعته العنيدة، أجبر بيتهوفن الطبقة الأرستقراطية في فيينا على النظر إليه كنظيرهم على أقل

تقدير. لكنّ لِيست تولّى ترسيخ وجهة النظر القائلة إنّ الفنّان كـــائن رفيع لأنه موهوب من الله، وعلى باقي البشر مهما كانـــت طبقـــاهم الاجتماعية أن يحترموه ويُجلّوه"[112].

وكما هي الحال مع باغانيني كانت جاذبيّة لِيست الجنسية جـــزءًا لا يتجزّأ من الكاريزما التي يمتلكها. وقد تشكّلت صورته العملاقة إلى حدّ كبير من سمعته المستحقة كفاتن نساء مع ميل لســـيدات الطبقـــة الراقية في المجتمع. ومن بين النساء اللواتي أســـرهنّ الكـــونتيس أديـــل لابروناريد التي أصبحت لاحقًا دوقة فلوري، والكونتيس بولين بلايتر. ولّما سُئلت بولين أن تُصنّف عازفي البيانو الثلاثة الذين عزفوا في صالون بيتها، وهم هيلر وشوبان ولِيست، أجابت إنّ هيلر مؤهّل ليكون أفضل صديق، وشوبان أفضل زوج، ولِيست أفضل عاشق. أمّا مهـــاراهم في عزف البيانو، فيبدو أنّها لم تكن همّها الرئيسي[113].

ولعلّ بايرون كان المعاصر الوحيد القادر على منافسة لِيست فيمـــا يتعلق بالكاريزما، وقد كان لِيست نفسه "مولعًا به لدرجة لا تُصدَّق"[114]. وعلى خلاف بايرون، كان لِيست محبًّا (بنشاط كبير) للجـــنس الآخـــر حصريًّا، لكنّ ذلك لم يمنعه من التحمّس مرارًا وتكرارًا "لولعـــه الجميـــل والدائم" بالشاعر[115]. وقد اهتزّ فرحًا لّما قالت له الليدي بليســـنغتون إنّـــه "يشبه بونابرت ولورد بايرون"[116]. والمؤكّد أنّ بايرون نفسه كان ليســـرّ جدًّا بهذه المجاملة لأنّ تماثله بدوره مع نابليون كان مكثّفًا ومستديمًا زمنيًّـــا. وحتى لّما كان تلميذًا في هارو، كان يحتفظ بتمثال نصفي لبطلـــه دون أن يعير اهتمامًا للحرب الدائرة [ضد شعبه] وقتذاك[117]. كما جرى في كـــثير من الأحيان الربط بين الرجلَين في الاتجاه الآخر. ففي ســـنة 1831م، أي سبع سنوات بعد وفاة بايرون وعشر بعد وفاة نابليون، كتب مـــاكولاي: "مات رجلان في عصرنا، وفي زمن لم يتمكن فيه من إنهـــاء الدراســـة إلاّ

نـــزر قليل، ارتفع الرجلان كلاً في مجاله حتى بلغــا ذروة المجـــد. تــوفّي أحدهما في لونغوود والآخر في ميسولونغي"[118]. قارن المعاصرون الواحـــد تلو الآخر وأجروا مماثلة بين القائد العسكري والبطـــل الثقـــافي: نـــابليون وبيهوفن - نابليون وروسيني - نابليون وباغانيني - نـــابليون وليســـت - نابليون وبايرون. لقد فتحت الثورة الفرنسية الطريق لنابليون، ثم فتحـــت الثورة الرومنسية الطريق للآخرين.

لقد كشف التزلّف إلى هؤلاء الأبطال أنّ الثورة المزدوجة قد خلقت نوعًا جديدًا من العلاقة مع جماهيرها. وإذ كان لسابقيهم معجبون، فهؤلاء الأبطال لديهم مولعون متحمسون، وليس من باب الصدفة أن يكون جذر الكلمة الإنكليزية fan من كلمة fanatic أي المتعصّب. كما يلفت الانتباه ازدياد أهمية الجاذبية الجنسية. كانت النساء (والرجال أحيانًا) اللواتي يرتمين على باغانيني وليست وبايرون يُثبتن أنّ العلاقة الحميمة في الفضاء العام بين الفنان والجمهور - بقدر ما هي افتراضية - ممكنة وضرورية في آن واحد. وقد حفّزها التقدّم التقاني الذي يسّر نسخ الصور، ولا ســيما اختـــراع الطباعة الحجرية والمعدنية على يدي الألماني أصيل منطقة بافيارا، ألـــويس زينيفلدر سنة 1796م. ويبدو ألاّ أحد اهتمّ بشكل موزارت، لكـــن كـــل عشاق الموسيقى رغبوا في الحصول على صورة بيتـــهوفن، أوّل موســـيقار أصبح أيقونة وأسطورة وهو حيّ.

وقد أمكن للحماسة الجماهيرية أن تفتح الطريق لمنطقة نفوذ أوســـع. وعلى الرغم من أنّ بيتهوفن حصر قناعاته ووجهات نظـــره في الفضـــاء الخاص، فهناك عدة أبطال رومنسيون آخـــرون اســـتخدموا جاذبيتـــهم والكاريزما التي تمتعوا بها لمخاطبة الجماهير حـــول مســـائل موضـــوعية. وهكذا، انتقلنا من العالم الباطني للفنان الفردي إلى البعد الخارجي للتحول الاجتماعي والسياسي الذي يشكّل موضوع الفصل القادم.

هوامش الفصل الثاني

1 'Ode to a Nightingale', Miriam Allott (ed.), The Poems of John Keats (London, 1970), p. 259.

2 James E. May, 'Young, Edward (bap. 1683, d. 1765)', Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004 [http://www.oxforddnb.com/view/article/30260, accessed 16 Oct. 2008.[

3 Quoted in W.D. Robson-Scott, The Literary Background of the Gothic Revival in Germany (Oxford, 1965), pp. 37-8.

4 John Louis Kind, Edward Young in Germany (New York, 1906), p. 41.

5 Ibid., p. 29.

6 H.S. Reiss (ed.) The Political Thought of the German Romantics (Oxford, 1955), p. 134.

7 Quoted in Maurice Bowra, The Romantic Imagination (Oxford, 1961), p. 4.

8 Etymologically there is no link between the 'mare' of 'nightmare' and a female horse but the two were often compounded.

9 Ernst Beutler, 'Johann Heinrich Füssli, Goethe. Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft, 4 (1939), p. 19.

10 Ibid; H.W. Janson, Sixteen Studies (New York, 1973), p. 79. This chapter entitled 'Fuseli's Nightmare' appeared originaly in Arts and Sciences, II, 1 (1963.(

11 Ibid., p. 82. The first of these quotations can also be found in Nicolas Powell, Fuseli, 'The Nightmare' (London, 1973), p. 60. Powell, is at pains to stress the traditional elements in Fuseli's work, stating firmly: 'To regard this picture [The Nightmare] as a precious example of nineteenth century romanticism, let alone of Surrealism, is to misunderstand it', but he both underestimates the originality of Fuseli's vision and imposes too demanding a definition of romanticism. More cogent is MichaelLevey's conclusion: 'the individual's sensations are what matter;

and in opting out of the social framework, Fuseli is already romantic' - Rococo to Revolution: Major Trends in Eighteenth Century Painting (London, 1966), p. 202.

12 Janson, Sixteen Studies, p. 79.

13 Karl S. Guthke, 'Introduction', Henry Fuseli, Remarks on the Writing and Conduct of J.J. Rousseau, reprinted in facsimile (Los Angeles, 1960), p. ii; Eudo C. Mason, The Mind of Henry Fuseli, Selections from his Writings with an Introductory Study (London, 1951), pp. 13, 43-4.

14 Mason, The Mind of Henry Fuseli, p. 67.

15 Ibid., p. 69.

16 It is reproduced in Martin Myrone, Henry Fuseli (London, 2001), p. 69.

17 Henry Fuseli 1741-1825 (London, 1975), p. 39; Michael Levey, Rococo to Revolution, p. 201.

18 Christoph Becker, 'Friar Puck und Fairy-shot. Geister in Füsslis Kunst', in Franziska Lentzsch (ed.), Füssli: the Wild Swiss (Zürich, 2005), pp. 115-42. This exhibition catalogue contain a host of excellent reproductions of Fuseli's work.

19 Heinrich Fuessli, Aphorismenüber due Kunst (Basle, 1944), p. 132.

20 Second ode on Art [between 1772 and 1775:[
Among the mob that every rotten wind
Blows into your palaces, O Rome,
The mob of Germans, Britons, French,
The vermin of art-thus I spent a day
Wandering with trembling foot among your temples
And cursed in furor incessate
The academies of London and of France.
M. Atkins, '"Both Turk and Jew": notes on the poetry of Henry Fuseli, with some translations', Blake: An Illustrated Quarterly, 16, 4 (1983), p. 209. Fuseli's aversion to academic art did not prevent him enjoying a mutually beneficial relationship with the Royal Academy in London.

21 Perhaps not surprisingly this has been reproduced many times. A high-quality reproduction, together with another

similar scene, can be found in Rolf Toman (ed.), Klassizismus und Romantik. Architektur-Skulptur-Malereizeichnung. 1750-1848 (Cologne, 2000), p. 341.

22 Quoted in David Blayney Brown, Romanticism (London, 2011), p. 316.

23 Quoted in Myrone, Henry Fuseli, pp. 46-7.

24 Ibid.

25 Jean-Jacques Rousseau, The Confessions, ed. J.M. Cohen (London, 1953), pp. 27-8.

26 Ibid., p. 408.

27 Friedrich Schelegel, Lucinde and the Fragments, ed. Peter Virchow (Minneapolis, 1971), p. 44.

28 Quoted in Maurice Cranston, The Romantic Movement (Oxford, 1994), p. 35.

29 Rüdiger Safranski, Romantik. EinedeuscheAffäre (Munich, 2007), p. 13.

30 Eckart Klessmann, Die deutsche Romantik (Cologne, 1981), p. 167.

31 Werner Hofmann, Caspar David Friedrich (London, 2000), pp. 86, 89-91, 152-3, 158-9, 164-5, 168-9, 173-5, 179, 194, 196-7, 233, 246-9.

32 Jens Christian Jensen, Caspar David Friedrich. Leben und Werk, rothedn (Cologne, 1995), p. 228.

33 James Knowlson, Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett (New York, 1996), p. 342. A recent poll of 800 playwrights, actors, directors and journalists conducted by the National Theatre voted Waiting for Godot'the most significant English-language play of the twentieth century', notwithstanding the fact that the first version was written in French - http://www.samuel-beckett.net/BerlinTraffic.html

34 Nicholas Temperley, 'John Field and the first nocturne', Music and Letters, 56 (1975), p. 337.

35 Robin Langley, 'Field John', Grove Music Online. Oxford Music Online. 2 Dec. 2008, http://www.oxfordmusiconline.com/article/grove/music/09603; Michael Cole, The Pianoforte in the Classical Era (Oxford, 1998), p. 107.

36 Franz Liszt, GesammelteSchriften, ed. L. Ramann, 6 vols. (Leipzig, 1880-3), vol. IV, p. 268. Although Liszt writes with feeling and insight about Field and his music, his biographical section begins: 'Born in England, at Dublin in 1782.'...

37 Steven Lebetter, untiled introduction to the recording of Field's nocturnes by John O'Connor-Telarc CD-80199.

38 Otto Erich Deutsch (ed.) Schubert. Memoirs by his Friends (London, 1958), p. 138.

39 Quoted in Paul Lawley, '"The grim journey": Beckett Listens to Schubert', in Angela MoorjanianeCarolaVeit (eds), Samuel Beckett: Endlessness in the Year 2000 = Samuel Beckett: fin sans fin en l'an 2000 (Amsterdam, 2001), p. 260.

40 The best-quality reproductions of the three versions are to be found in Werner Hofmann, Das entzweite Jahrhundert. Kunstzwischen 1750 und 1830 (Munich, 1995), pp. 541-3.

41 Quoted in Alfonso E. Pérez Sánchez and Eleanor A. Sayre (eds), Goya and the Spirit of Enlighntenment (Boston, 1989), p. 115.

42 Ibid., p. 111.

43 Ibid., p. 115.

44 Robert Hughes, Goya (London, 2003), pp. 165-7.

45 Priscilla E. Muller, 'Goya, Francisco de, ' in Grove Art Online. Oxfort Art Online, http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T033882 (accessed 9 Dec. 2008.(

46 Hughes, Goya, pp. 127-8.

47 Ibid., pp. 130-1; Hofmann, Das entzweite Jahrhundert, p. 516.

48 Hughes, Goya, p. 140.

49 Nigel Glendinning, Goya and his Critics (New Haven and London, 1977), pp. 45-6. Glendinning quotes this and subsequent documents in full.

50 Ibid., p. 49.

51 Ludwig Achim von Arnim and Clemens Brentano, Des KnabenWunderhorn, 3 vols. (Munich, 1963), p. 861.

52 See above, p. 57.

53 There is a small reproduction in Hughes, Goya, p. 192. For a much larger version, see Camilo José Cela, Los Caprichos de Francisco de Goya y Lucientes (Madrid, 1989), p. 51.
54 Blayney Browm, Romanticism, p. 316.
55 Quoted in André Malraux, Saturn. An Essay on Goya (London, 1957), p. 25.
56 Quoted in José López-Rey, Goya's Caprichos, vol. I (Princeton, 1953), p. 102.
57 Goethe, Faust, Part One, trans. David Luke (Oxford, 1987), pp. 130-1.
58 Ibid., p. 131.
59 Allott (ed.), The Poems of John Keats, p. 539. For an illuminating analysis of this and other poems by Keats, see Robin Mayhead, John Keats (Cambridge, 1967), passim.
60 Allott (ed.), The Poems of John Keats, p. 525.
61 Ibid., p. 527.
62 Alethea Hayter, 'Introduction', in Thomas De Quincey, Confessions of an English Opium Eater, ed. Alethea Hayter (Oxford, 1971), p. 14.
63 Ibid., pp. 20, 48.
64 David Cairns, Berlioz, vol. I: The Making of an Artist, 1803-1832 (London, 1989), pp. 329-30.
65 David Cairns (ed.), The Memoirs of Hector Berlioz (London, 1969), p. 576.
66 Cairns, Berlioz, I, p. 339.
67 Ibid., p. 332. Cf. Nicholas Temperley, 'The "Symphonie fantastique" and its programme', The Musical Quarterly, 57, 4 (1971), pp. 593-608.
68 Cairns, Berlioz, I, pp. 327-8.
69 Ibid., pp. 328-9.
70 Hugh Macdonald, 'Berlioz, Hector, ' in Grove Music Online. Oxford Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51424pg14 (accessed 12 Dec. 2008.(
71 'Concert dramatique de M. Belioz', Revue Musicale, VI, 46 (15 December 1832), pp. 365-6.

72 Édouard Fétis, 'Concert donné par M. Berlioz', Ibid., VIII, 48 (30 November 1834), p. 381. Almost exactly the same criticism was made 17 years later by Rodney Milnes in an article in BBCMusic Magazine, in which Berlioz's music was dismissed as unbearably long-winded, utterly humourless, devoid of any sense of stage time, and incapable of sustaining a melodic argument-http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3724/is_200401/ai_n9359319.

73 'Aus dem Lebeneines Künstlers', Neue Zeitschrift für Musik, III (1835), 3, 1 (3 July 1835), p. 1.

74 These are two of four epigraphs provided by Frederick Burwick for his Poetic Madness and the Romantic Imagination (University Park, Pa., 1996), p. 1.

75 Absalom and Achitophel, lines 163-4.

76 Roy Porter, Mind-forg'd Manacles. A History of Madness in England from the Restoration to the Regency (London, 1987), p. 10.

77 Roy Porter, 'Mood disorders: social section', in German E. Berrios and Roy Porter (eds), A History of Clinical Psychiatry. The Origin and History of Psychiatric Disorders (London, 1995), p. 418.

78 Sander Gilman, Seeing the Insane (New York, 1982), p. 126. Gilman gives many other examples from the period.

79 Ibid., pp. 84-9.

80 Daniel Berthold-Bond, Hegel's Theory of Madness (Albany, NY, 1995), pp. 1-3, 14, 26-7.

81 George MacLennan, Lucid Interval: Subjective Writing and Madness in History (Leicester, 1992), p. 78.

82 Quoted in Charles Rosen, The Romantic Generation (New York, 1996), p. 646.

83 Ibid., p. 647.

84 Ellen Rosand, 'Operatic madness: a challenge to convention', in Steven Paul Scher (ed.), Music and Text: Critical Inquiries (Cambridge, 1992), p. 287.

85 Stephen A. Willier, 'Mad scene', The New Grove Dictionary of Opera, ed. Stanley Sadie. Grove Music Online.

Oxford Music Online. 7 Jan. 2009, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/
Ooo7756; SieghartDöhring, 'Die Wahnsinnszene', in Heinz Becker (ed.), Die 'couleur locale'in der Oper des 19. Jahrhunderts (Regensburg, 1976), pp. 282-5.

86 Deutsche Grammophon DVD 00440 0734109.

87 Enid Peschel and Richard Peschel, 'Donizetti and the music of mental derangement: Anna Bolena, Lucia di Lammermoor, and the composer's neurobiological illness', The Yale Journal of Biology and Medicine, 65 (1992), pp. 189, 192. Cf. A. Erfurth and p. Hoff, 'Mad scenes in early nineteenth-century opera', ActaPsychiatricaScandinavica, 102 (2000), pp. 310-13.

88 Marion Kant (ed.), The Cambridge Companion to Ballet (Cambridge, 2008), p. 184.

89 Johann Wolfgang von Goethe, Götz von Berlichingen, GoethesWerke, ed. Erich Trunz, 14 vols (Munich, 1981), DramatischeDichtungen, vol. II, p. 175.

90 Ibid., p. 101.

91 Über die deutsche Literatur, die Mängel, die man ihrvorwerfenkann ; die Ursachenderselben und die Mittel, siezuverbessern, reprinted in Horst Steinmetz (ed.), Friedrich II, König von Preußen und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts. Texte und Dokumente (Stuttgart, 1985), pp. 81-2.

92 For a good sample of contemporary responses, see Kurt Rothmann, Johann Wolfgang von Goethe, Die Leiden des jungen Werthers: Erläuterungen und Dokumente (Stuttgart, 1987), pp. 130-50.

93 Christian Friedrich Daniel Schubart (ed.), Deutsche Chronik, I(1774), p. 574.

94 Nicholas Boyle, Goethe. The Poet and the Age, vol. I: The Poetry of Desire (Oxford, 1991), p. 175; Hans-G. Winter, 'Antiklassizismus: Sturm und Drang', in Viktor Zmegac (ed.), Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, vol I, pt. I, 2ndedn (Königsteinim Taunus, 1984), p. 228.

95 Angelika Müller-Scherf, Lotte und Werther auf MeißnerPorzellanimZeitalter der Empfindsamkeit (Wetzlar, 2009.(

96 Eroica, Opus Arte DVD OA 0908 D.

97 This has been reprinted many times, for example in H.C. Robbins Landon, Beethoven. A Documentary Study (London, 1975), p. 86.

98 Paul Johnson, The Birth of the Modern. World society 1815- 1830 (London, 1991), p. 125.

99 Richard Wagner, My Life (Cambridge, 1983), p. 30.

100 David Charlton (ed.), E.T.A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the composer, Music Criticism (Cambridge, 1989), pp. 238-9.

101 Ibid., p. 96.

102 Ibid., p. 236.

103 Charismatic leadership is born of crisis. It has no permanence unless crisis, war and disturbance become normal in society', Norbert Elias, The Court Society (Oxford, 1983), p. 121.

104 Stendhal, Life of Rossini, trans Richard N. Coe (London, 1956), p. 1.

105 Johnson, The Birth of the Modern, p. 168.

106 Alan Walker, Franz Liszt. The Virtuoso Years 1811-1847, revised edn (London, 1989), p. 168.

107 Joseph-Marc Bailbé, La Musique en France à l'époque romantique (1830-1870) (Paris, 1991), p. 203.

108 Quoted in Ibid., p. 202.

109 Adrian Williams (ed.), Portrait of Liszt by Himself and his Contemporaries (Oxford, 1990), p. 41.

110 Ibid., p. 146.

111 , Franz Liszt. The Virtuoso Years 1811-1847, revised edn, p. 374.

112 Ibid., p. 287.

113 Ibid., p. 105.

114 Adrian Williams (ed.), Franz Liszt. Selected letters (Oxford, 1998), p. 96.

115 Ibid., p. 105.

116 Ibid., p. 141.

117 Fiona MacCarthy, Byron. Life and Legend (London, 2003), pp. vii-x.

118 Ibid., p. ix.

الفصل الثالث

اللغة والتاريخ والأسطورة

اللغة والناس

في الأسطر الختامية لآخر رسالة خطّها بطل غوته لحبيبته لوت قبل أن يطلق النار على نفسه، نلاحظ اضطرابَ العاشق المتزايد وتشوُّشَه أكثر فأكثر، إذ ينطلق في هذيان يُفتتَح على النحو التالي: "لستُ أحلم، لست واهمًا! كلّما اقتربت من القبر ازداد نوريَ الباطني"[1]. ولّما كان فيرتر المسكين منفصلاً عن العالم الذي يقاسيه، فقد بحث عن العزاء في التأمّل الباطني. وكما يقول في إحدى رسائله الأولى إلى صديقه فيلهالم: "أعود داخل نفسي وأجد عالَمًا!" لكن اتّضح للأسف أنّ عالمه الباطني مكان تسكنه الوحدة، إنّه "عالم الرغبات المبهمة التي تتلمس طريقها أكثر ممّا هو عالم التخطيط الدقيق والقوة النشطة"[2]. وقد تورّط في مأزقه كثير من الرومنسيين. إنّ التجرّد من طبقة تلو الأخرى من القوانين والأعراف الموروثة أعتق الفنّان وعزله في آن واحد. أضحى الأنا المحض حرًّا، لكنّه هشٌّ.

لم يكن كسبار دافيد فريدريش العبقريّ الوحيد المنطوي على نفسه الذي استسلم للانهيار وحاول الانتحار[3]. هناك من توصّل إلى القضاء على حياته: الشاعر توماس شاترتون (1752-1770م) الذي خلّد نهايته المبكّرة (لم يبلغ سوى السابعة عشرة من عمره) كولريدج وشيلي وردسوارث (الذي سمّاه "الطفل الرائع والروح التي لم تهجع وهلكت جراء كبريائها")، ودانتي غبريال روساتي. وقد أهداه جون كيتس قصيدته "أنديميون" (1818م) وألّف أخرى إكرامًا له، جاء فيها:

آه يا شاترتون، ما أتعس مصيرك!
يا طفل الأسى، وابن الشقاء!
لقد زارتك غشاوة الموت باكرًا،
بينما كانت عبقريّتك متألّقة لطيفة ومناظرتك رفيعة المستوى.

عبَر صيتُ شاترتون الرومنسي قبل أوانه بحر المانش. وضع ألفريد دو فينيي في مسرحيته "شاترتون" قبالة البطل الحسّاس الذوّاق شخصَين ماديّين من الدهماء الفظة: جون بال الصناعي ولورد بيكفورد الأمير التاجر. وكأنّما انتحار شاعر شاب في حجرته ليس رومنسيًّا بما فيه الكفاية، فقد ابتدع فينيي علاقة غرامية بين شاترتون والسيدة بال، ممّا أتاح له فرصة ختم المسرحية بصرخة حبّ بينما كان الاثنان يسلمان روحيهما. وعلى الرغم من أنّ هذه المسرحية لا تُعرَض اليوم إلاّ نادرًا، فالأرجح أنّه يمكن اعتبارها "أكثر الأعمال ذكاء، ومن منظور العديد من النقّاد أجود عمل في المسرح الرومنسي الفرنسي"[4].

كانت النجاة من الوحدة ممكنة عبر ربط الذات بكيان أكبر، وقد احتلّ الشعب المرتبة الأولى لأداء هذه المهمة عند أغلب الرومنسيين. وأشار غوته إلى هذا المسلك سنتَين قبل كتابة روايته "عذابات الشاب فيرتر" في دراسته "حول المعمار الألماني" التي استوحاها من كاتدرائية ستراسبورغ. عاش في هذا المكان "تجربته الألمانية" في مارس 1770م وكان في الحادية والعشرين من عمره[5]. ولا يوجد مكان أفضل لإذكاء إحساسه بجنسيّته. كانت ستراسبورغ سابقًا مدينة ملكية حرة ومركزًا مبكّرًا للمذهب الإصلاحي اللوثري قبل أن يستولي عليها لويس الرابع عشر عام 1681م ثمّ تُلحق بفرنسا إثر معاهدة ريسفيك عام 1697م. وعلى هذا الأساس، عاش غوته تجربة التحوّل الثقافي على أرض ناطقة

بالألمانية وتحت الحكم الفرنسي. ويذكر في سيرته الذاتية "الشعر والحقيقة" المنشورة عام 1811م ردّ فعله الحماسي أمام هذه التحفة الغوتية التي نسبها إلى ألمانيا[6].

ونُشرت الدراسة التي أعلن فيها غوته تحوّله سنة 1773م ضمن مجموعة عنوانها "الطراز والفنّ الألماني"[1] راجعها صديقه يوهان غوتفريد هيردر الذي كان قد التقاه أوّل مرة ثلاث سنوات قبل ذلك. وقد حيّا الجمهورُ هذا المؤلّف المختصر واعتبروه "البيان الرسمي أو ميثاق 'العاصفة والاجتياح' *Sturm und Drang*، بل يمكن الذهاب إلى أبعد من ذلك والادعاء بأنّه يشكّل نقطة انطلاق الحركة الرومنسية الألمانية"[7]. وبالفعل، عوّضت هذه الدراسة عن رسالة هيردر "حول أصول اللغة" المؤلفة سنة 1770م التي لم تنشر إلاّ سنة 1772م، وذلك لأنّ التأكيد على أهمية اللغة سيصبح في قلب الثورة الثقافية والسياسية التي تلت. بل يجدر القول: أهمية كل لغة وطنية خصوصية. يجادل هيردر في أنّ الرابط الحيويّ - فيما يتعلّق بالإنسان - بين الجزء والكل، وبين فرد وآخر، وبين الفرد والمجموعة، وبين البشر والعالم الطبيعي هو اللغة، أي المفهوم الفردي الأهمّ في منظومته الفكرية. دون لغة، لا يمكن أن تكون هناك معرفة، ولا وعي ذاتي، ولا إدراك للآخرين، ولا وجود اجتماعي، ولا تاريخ. لم تكن اللغة خلقًا مباشرًا من الله ولم يوجد برج بابل. كما أنّ اللغة لم تكن اختراعًا أنجزه العقل البشري، بل هي بالأحرى شرط مسبق له، وهي الوظيفة الإنسانية الأكثر طبيعية والأشدّ ضرورة في الوقت نفسه. استُمِدّت اللغة المبكّرة الأولى من الحواس، وحتّى عندما ظهرت الأفكار التجريدية والمفاهيم فقد ساندتها ودعمتها

1 العنوان الأصلي الألماني: *Von deutscher Art und Kunst* [المترجم]

الانطباعات وردود الفعل الحسية[8]. ومن بين مجمل الشروط والقوى التي دعمت المجتمع، كانت اللغة الركيزة الأساسية بلا منافس: "يتكلّم كل شعب بالطريقة التي يفكّر بها، ويُفكّر بالطريقة التي يتكلّم بها... لا نقدر على التفكير دون كلمات"[9].

كما شكّلت اللغةُ القوّةَ التي خلقت ما عدّه هيردر الوحدة الأساسية للوجود الإنساني: الشعب Volk. ومن بين الكلمات الألمانية المستعصية على الترجمة إلى الإنكليزية، فإنّ هذه من أصعبها. تبدو كلمة People الإنكليزية الخيار الواضح، لكن Volk الألمانية تعني أكثر من مجرد مجموعة من الأفراد (التي يوازيها بالألمانية Leute)، فهي تشير إلى مجموعة تجمعها روابط عرقية وثقافية كما هي الحال في "الشعب الألماني" (German people)، مع دلالة شعبوية كما في "العامة" (the common people). ولهذا السبب، يقترح قاموس أكسفورد - دودن الألماني كلمة "شعب" (nation) كإحدى خيارات ترجمة Volk. يُكوّن الشعب الأمة، بينما تتكوّن الأمة من الناس. وفي لغة الشعب نجد تعبيرًا عن مجمل الظروف البيئية التي تطوّرت فيها: "المناخ والماء والهواء والطعام والشراب، كلّها تؤثّر في اللغة... وإذا نظرنا إليها من هذه الزاوية، فاللغة بالفعل مخزن كنوز رائعة، ومجموعة من الأفكار والأنشطة الذهنية ذات طبيعة مختلفة ومتنوعة"[10]. وهي كذلك شخصية فريدة من نوعها لأنّ "كل لغة تحمل وَسْمَ عقل وشخصية مجموعة وطنية معينة"[11].

وقد كان لهذه النظرة الشعبوية للغة تاريخ مطوّل ومؤثّر. وهكذا على سبيل المثال، كتب والتر سكوت في "إعلانه" لروايته "تاجر الآثار" التي لاقت رواجًا واسعًا ونشرت سنة 1816م أنّه اختار شخصياته الرئيسية من عامة الناس وبرّر ذلك قائلاً:

أتّفق مع صديقي وردسوارث في أنّهم غالبًا ما يخفقون في التعبير عمّا يخالجهم بلغة متينة صلبة. وينطبق ذلك بوجه خاص على أهل الريف في بلادي، وهي طبقة ألِفتها لمدة طويلة. غير أنّ القوة العتيقة للغتهم وبساطتها، المصبوغة في كثير من الأحيان بالبلاغة الشرقية للكتابات المقدسة في أفواه المتعلمين منهم، تُضفي عاطفة على ما يُخالجهم من حزن وكرامة على ما يشعرون به من استياء[12].

وقد كان سكوت بالفعل أوّل روائي ذا شأن حاول استخدام اللغة العامية[13].

تَمثّل مفهوم تحديد المصير في ربط ما هو فردي بما هو جماعي. لخّص هيردر جماليات وأخلاقيات جماعة 'العاصفة والاجتياح' في مراسلته لخطيبته كارولين فلاخسلند سنة 1773م: "ينبغي أن تكون كل أعمالنا محدّدة من قِبلنا ومتوافقة مع شخصيتنا العميقة الباطنة - ينبغي أن نكون صادقين مع أنفسنا"[14]، وهكذا يجب أن تكون الشعوب: "إنّ الثقافة المثلى لجنسية ما... لا يمكن أن تُرغم بلغة أجنبية. إنّما تزدهر وتُونِعُ على التربة الأصلية لجنسيّتها وباللغة التي ورثتها، وتستمر في الانتشار"[15]. ويعني الصدق مع النفس الصدق مع الشعب الذي ننتمي إليه، والعكس صحيح. لا تنتج الدراسة الباطنية للذاتانية بالضرورة تلك الوحدة الوجودية التي أصابت فيرتر، بل يمكن وينبغي أن تقود إلى حياة إبداعية ضمن المجموعة الوطنية.

كان هيردر من مناصري التعدد الثقافي ويعتقد راسخًا أنّ لكل ثقافة قيمتها الخاصة، وهي من ناحية أخرى قيمة تُفهَم بمفرداتها الخاصة، أي من الداخل إلى الخارج ولا يُمكن الحكم عليها وفق سلّم من القيم يدّعي الموضوعية[16]. وإذا استخدمنا عبارات رانكي حول كلّ الأعمار،

يمكن أن نقول إنّ كلّ ثقافة حسب قول هيردر باتصال مباشر مع الله. لكنّ ذلك لم يمنعه من الادعاء بأنّ لغته "أصيلة" بوجه خـاص، وهـي الأقرب إلى اليونانيين القدامى "وأمثل للفلسـفة مـن أيّ لغـة حيـة أخرى"[17]. ويمكن جزئيًا تفسير هذه النخوة بعدائه للناطقين بالفرنسية المتباهين بتفوّقهم. وعلى امتداد الحكم المطوّل للـويس الرابـع عشـر (1643-1715م) تآلفت عناصر القوة العسكرية والإمبريالية الثقافيـة لتدفع اللغة الفرنسية من واحدة من بين اللغات العديدة المتنافسـة إلى الوسيط المعتمد للحديث المتحضّر عبر أوروبا. وكانت اللحظة الرمزية في السنة التي سبقت موت لويس الرابع عشر عندما قبِل أول مـرة في التاريخ الإمبراطور الروماني شارل السادس التوقيع على اتفاقية دوليـة "عهد رشطاد" المحرر بالفرنسية بدل اللاتينية كما كان معهودًا[18]. وقد تبجّح المركيز دي دانجو في الأكاديمية الفرنسية قائلاً: "تُسـهم كـلّ أعمالنا في تزيين لغتنا وفي نشرها بين الأجانب. وجعلـت الإنجـازات الباهرة للملك اللغةَ الفرنسية مألوفة لدى جيراننا كما لو أنهـا لغتـهم المتداولة، وبالفعل فإنّ أحداث السنوات القليلة الماضية نشرتها فوق كل محيطات العالم وجعلتها أساسية للعالم الجديد كما هي للقديم"[19].

وبالتوازي مع اللغة الفرنسية سارت الثقافة الفرنسـية بمختلـف أشكالها. وقد اشتكى في سنة 1689م كاتب ألماني مجهول مـن هـوس الألمان بـ "اللغة الفرنسية والملابس الفرنسية والأكل الفرنسي والأثاث الفرنسي والرقصات الفرنسية والموسـيقى الفرنسـية وداء الجـدري الفرنسي... ولعلّه هناك موت فرنسيّ أيضًا! ما إن يطلّ الأطفال مـن أرحام أمهاتهم حتى يفكّر الناس في تخصيص أسـتاذ فرنسـيّ لهـم... وللاستيلاء على قلوب البنات ينبغي على المرء ارتداء ملابس فرنسـية حتى إن كان دميمًا وأعرجَ"[20]، وتسارع إيقاع هذا التوجّه في الخمسين

سنة التي تلت. كان فردريك الأكبر (أو الثاني) ملك بروسيا فرنكوفونيًّا مساندًا لفرنسا، و لم يستخدم الألمانية إلاّ للصراخ على جنوده وشتم خدمه وإعطاء التعليمات للمسؤولين في بلاطه، وقد دوّن أنّ كل ألمانيّ يطمح إلى الرقيّ في السلم الاجتماعي يشعر بضرورة زيارة فرساي وتقليد الموضات الفرنسية: "ساد الذوق الفرنسي في مطابخنا وأثاثنا وملابسنا وكل تلك التفاهات التي تخضع لطغيان الموضة. ولّما بلغ هذا التوجه حدّه انقلب إلى ضده ليصبح جنونًا مسعورًا، وقد دفعته النساء، وهنّ عادة ضحايا الإفراط، فانقلب إلى تبذير متهوّر"[21].

لم يكن لهذا التقليد العصري أيّ علاقة بتقرير مصير الشعوب ولا الأفراد، وهو ما أثار حفيظة هيردر واستنكاره الشديد. ولّما كان في سنّ الخامسة والعشرين 1768م، سافر إلى فرنسا فتحوّل إلى مناهض قومي للفرنكوفونية. أقام في مدينة نانت عدة شهور، ومنها راسل صديقه ومرشده هامان: "أنا حاليًّا في نانت حيث أتعلّم اللغة الفرنسية والعادات وطريقة التفكير الفرنسية - أتعلّم دون أن أعتنق، لأنّني كلّما تعرّفتهم أكثر ازداد نفوري منهم"[22]. كان يكره باريس، ذلك المكان "المزيّن بالفخامة والغرور والتفاهة الفرنسية"، ووكر الرذيلة المنحطّ[23]. وفي قصيدته "إلى الألمان" ناشد بني بلده قائلاً:

انظروا إلى أتباع الجنسيات الأخرى. يجوبون العالم
ولا يكترثون بكونهم أجانب
إلاّ تجاه أنفسهم.
يرمقون البلدان الأجنبية بازدراء وتفاخر.
وأنتم أيها الألمان، عندما تعودون من الخارج
هل ستسلّمون على أمهاتكم بالفرنسية؟
بل ابصقوها خارج أبوابكم

والفظوا الوحل القذر لنهر السين.
تكلّموا الألمانية أيها الألمان[24].

و لم تكن أسفار هيردر إلى البلدان الأجنبية لتزيد محبّته للشعوب الأخرى: خلال زيارته إيطاليا سنتَي 1788-1789م، كتب إلى أهله قائلاً إنّه كلّما ازدادت معرفته بأبناء البلد وطرق عيشهم، ازداد حماسه تجاه الألمان[25].

لم يكن هيردر وحده يسعى لترويج اللغة الألمانية، بل تأسست جمعيات لهذا الغرض منذ القرن السابع عشر، وعرفت نفسًا جديدًا في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي مع الإنجازات الثقافية ولا سيما في الموسيقى (عائلة باخ وهايدن وموزارت) والفلسفة (كانت وهيردر وفيشته) والأدب (كلوبشتوك وغوته وشيلر). ومع تزايد الكبرياء والاعتزاز ازدادت الحساسية تجاه ما كان يُعدّ انتقاصًا من قيمة الثقافة الألمانية من قِبل الفرنسيين بوجه خاص. انتشرت المؤلفات الفرنسية الساخرة، ومن أكثرها شهرة وانتشارًا مؤلّف فولتير "كانديد" الذي يسخر فيه دون رحمة من الألماني ويقدّمه على أنّه في جوهره ريفيّ خشن أخرق في شخص البارون ثندر-تان-ترونك. وسار على دربه الكاتب إيليازار دو موفيلون في مؤلّفه "رسائل فرنسية وألمانية" المنشور سنة 1740م. قضّى إيليازار أغلب أعوامه وهو بالغ في ألمانيا ويصف الألمان بأنهم شديدو الشح، ومدمنون على الخمر، ويتصرفون بوحشية تجاه فقرائهم، ومتحذلقون، وحمقى، ويقول إنّ أجسادهم قوية وعقولهم محدودة. ويضيف: إنّ طعامهم لا يُؤكَل ونبيذهم لا يُشرَب. ويصرّ على أنّ أصل المشكلة يعود إلى لغتهم البغيضة: "إنّ الصعوبة التي تلاقيها الشعوب كلّها في فهم الألمانية دليل واضح على بربرية هذه البلاد. أعرف فرنسيين عاشوا هناك أربعين سنة ولا يعرفون كلمتَين من

الألمانية". ويتساءل: هل هو خطؤهم أم خطأ اللغة ذات الأصوات القبيحة والقواعد اللغوية الخرقاء غير المتقنة؟ لا غرابة في أن يكون أفضل الكتّاب الألمان متحذلقين يفتقدون الفطنة والظرف[26]. "لقد أصبحت لغتنا لغة أوروبا"، كتبت دورية موسيقية فرنسية سنة 1773، بينما أعلن أنطوان دو ريفارول أنّه يمكن الآن الحديث عن "العالم الفرنسي" كما كان الناس في الماضي يتحدثون عن "العالم الروماني". تشكّل الإنسانية اليوم جمهورية واحدة تسودها لغة واحدة[27].

ومثلما هي الحال اليوم، كان دعاة اللغة الفرنسية يؤكّدون على وضوحها الذي يجعلها الوسيط الأمثل للتعبير عن الحقائق التنويرية. وهكذا تفاخر ديدرو قائلاً إنّ "اللغة الفرنسية موضوعة للتعليم والتنوير والإقناع، واليونانية واللاتينية والإيطالية والإنكليزية للحث وتحريك العواطف والخداع. تحدّث اليونانية أو اللاتينية أو الإيطالية مع الناس، وتحدث الفرنسية مع الحكماء"[28]. أمّا الألمانية، فلم يأبه حتى لذكرها. وكان أثر الثورة الفرنسية والقوة الأيديولوجية والعسكرية التي أطلقتها أن زادت في هذه الروح الوطنية اللغوية. وفي سنة 1794م قال برتراند دو بارير للمجلس الوطني إنّ الفرنسية "أجمل لغة في أوروبا، وأوّل لغة كرّست حقوق الإنسان والمواطن، وهي اللغة المكلّفة بمهمة إبلاغ العالم أسمى أفكار الحرية وأعظم التحليلات السياسية"[29]. واللافت للنظر أنّه يسترسل قائلاً إنّ لغات الأقليات المستخدمة في الجمهورية الفرنسية تثير الريبة: "الفدرالية والخرافات تتحدث اللغة البروطانية[1]، والهجرة وكراهية الجمهورية تتحدث الألمانية، والثورة المضادة تتحدث الإيطالية، والتعصب يتحدث الباسكية. لنسحق هذه الأدوات المؤذية والمضللة!"[30].

---

1 لغة منطقة شمال غرب فرنسا Bretagne [المترجم]

ومع انتشارها عبر أوروبا، حملت جيوش الثورة الفرنسية معها الإمبريالية الفرنكوفونية: "اللغات الأجنبية! أعتقد أنه في المستقبل لن تكون هناك إلا لغة واحدة في أوروبا، لغة الجمهوريين الفرنسيين"، هكذا أفصح مرسيي عن وجهة نظره[31]. ثم أزال المنافسين باقتضاب: "تلائم الإيطالية المتع الأنثوية، وتناسب الألمانية الجهاز العسكري والإقطاعي، والإسبانية تناسب رياء محاكم التفتيش، أما الإنكليزية التي كانت في السابق مجيدة ومتحررة فهي الآن طقطقة المستبدين والمضاربين في سوق الأوراق المالية"[32]. ولا غرابة أن يثير فرض اللغة الفرنسية ردود أفعال عنيفة، ويجدر التذكير في هذا الصدد بأنه لا أحد توقّع في ذلك الحين أنّ التحكم الفرنسي فى أوروبا سيكون قصيرًا زمنيًّا إلى ذلك الحدّ. ولعلّ أكثر ردود الأفعال تأثيرًا كانت الخطابات الأربعة عشر "للشعب الألماني" المحررة من قِبل الفيلسوف يوهان غتلوب فيشته، وقد ألقاها أسبوعيًّا في شتاء 1807–1808م في قاعة محاضرات أكاديمية العلوم في برلين التي كانت وقتئذ تحت الاحتلال الفرنسي. وقد زادها درامية علم الجميع بأنّ نابليون أمر مباشرة في السنة السابقة بقتل يوهانس بالم المكتبي في مدينة نورمبرغ، لأنه كان يبيع منشورًا مناهضًا للفرنسيّين. قال فيشته: "أدرك جيدًا المجازفة، وأعلم أنّ رصاصة قد تقتلني مثلما حصل لبالم، لكنني لا أخشى ذلك وأنا مستعدّ للموت بسعادة من أجل قضيّتي." وما من شكّ في أنّ قرع الطبول خارج القاعة عندما بدأ محاضرته الأولى زاد من الإحساس بالخطر المحدق[33]. نُشرت "الخطابات" في الوقت نفسه تقريبًا بأعداد هائلة وأحدثت ضجة، ثم أصبحت وثائق مرجعية للقومية الألمانية في القرن التاسع عشر الميلادي[34].

كانت اللغة في قلب مشروع فيشته لإنعاش الألمان، لأنّ "الناس يتشكّلون من اللغة أكثر ممّا تتشكّل اللغة من الناس"[35] وكان من هذا

المنظور يتوافق مع هيردر، لكنّه لم يشاطره وجهة نظره في التعدد الثقافي. كان يعتقد أنّ اللغة الألمانية فريدة من نوعها لأنها الوحيدة التي بقيت صافية نقية، أمّا كل اللغات الأخرى فقد تلوّثت بدرجات مختلفة بسبب استيعابها من قِبل الثقافة اللاتينية للإمبراطورية الرومانية: "ما زال الألمان يتحدثون لغة حية، وهو ما يفعلونه منذ أن انبثقت لغتهم من الطبيعة، بينما تتحدث القبائل الجرمانية الأخرى لغة تتحرك في السطح لكنّ جذورها ميتة"[36] ولهذا السبب، اضطلع الألمان بمهمة خاصة تتمثل في تخليص الإنسانية من الهاوية التي سقطت فيها: "من بين الشعوب الحديثة، أنتم الشعب الذي تسكن فيه بذرة الكمال الإنساني بالتأكيد، والذي جرى تعيينه لقيادته نحو الرقيّ. وإذا أخفقتم في مهمتكم الحيوية، فسوف تموت معكم كلّ أحلام الجنس البشري برمّته في الخلاص من براثن البؤس"[37]. وعلى الرغم من أنّ الرقابة كانت تمنعه من ذكر الأسماء، فإنّ وجود قوات الاحتلال الفرنسي في برلين لم تدع أي شك بخصوص هوية المخاطَب الموجّه إليه الكلام. ولّما اندلعت الحرب سنة 1806م، تطوّع ليقدم خدماته كقسيس ملحق بالجيش البروسي، واعدًا بأن يقدم الوعظ للجنود "بكل حماسة وحمية"[38].

لقد كان إيمان فيشتر بالتفوق اللغوي للألمان وطنيًّا وشعبويًّا في آن واحد. وقد صرّح بأنّ "في ألمانيا، كل الثقافة انبثقت من الشعب"[39]. وقد نحى منحى هيردر في هذا المجال بتحويل موقع القيمة الثقافية لأي مجموعة من نخبها إلى العامة التي وصفها بأنها "الجزء الأكثر عظمة وحسية في الإنسانية"[40]. أمّا ما تتبجّح به الطبقات المتعلمة كدليل على معارفها التقليدية فليس سوى طائر فردوس مظهره برّاق ولا جوهر لديه، يحلّق تائهًا في السماء ولا تطأ قدماه الأرض أبدًا. ومن جانب آخر، جرت مقارنة ثقافة الشعب بشجرة السنديان التي يكون مظهرها

الخارجي خشن وجذورها ضاربة في الأرض وأغصانها فارعة وأرواقها بديعة وعمرها طويل. ينبغي عدم احتقار الفن الشعبي والرقص الشعبي والأغاني الشعبية بسبب خشونتها، بل يجب تقديرها بسبب أصالتها. إنها "أرشيف الجنسية" و"الروح الوطنية" و"الصوت الحي للجنسيات، بل للبشرية ذاتها"[41]. وذهب ويلهالم غريم إلى أبعد من ذلك: "الشعر الشعبي وحده مثاليّ، وقد كتبه الله بنفسه كما فعل مع الوصايا العشر، وهو ليس جمعًا للقطع واحدة جنب الأخرى مثلما هو عمل الإنسان"[42].

لم يستلهم هيردر من التجربة المباشرة للشعر الشعبي، بل من نموذج الإنكليزي توماس برسي الذي نشر سنة 1765م في ثلاثة أجزاء تحت عنوان: "بقايا أشعار إنكليزية قديمة على شكل أراجيز بطولية وأغانٍ وقطع أخرى من أشعارنا المبكرة (غنائية بالأساس) ومعها بعض الأشعار القليلة المتأخرة زمنيًّا". وقد أفرط في تعليل عمله مصرّحًا في مقدمته بأنّ "البساطة الفائقة" للمحتويات توحي بأنها كُتبت "بالأساس لعامة الناس". وقد دفعه إلحاح أصدقائه إلى نشرها راجيًا أن تعوّض "طلاوتها الخالية من الروح الفنية" عن السعي وراء "الجمال الرفيع"[43]. ومن جانب آخر، كان هيردر يعتقد أنّ لديه مهمّة. لم تكن الأراجيز الشعبية "رواسبَ من حكايات الجان والخرافات والأغاني والخطابات الفجة" يتهكّم عليها أصحاب الثقافة الرفيعة. بل على عكس ذلك، من دون الشعب وثقافته لا وجود "للجمهور، ولا للأمة، ولا للغة، ولا للشعر الذي لدينا والذي يحيا ويعمل بداخلنا"[44].

وقد تبيّن أنّ هذه النظرة الشعبية للثقافة كان لها تأثير هائل. وكما كتب غوته: "علّمنا هيردر أن نفكّر في الشعر بوصفه ملكًا مشاعًا لكل البشرية، وليس لبعض الأشخاص المثقفين المهذّبين"[45]. وأثبت غوته

نفسه معنى ذلك من خلال قصائد مثل "وردة على أرض بور"[1] الـــتي كتبها سنة 1771م:

شاهد صبيّ ذات مرة وردة صغيرة تنمو،
وردة صغيرة على أرض بور.
رآها ناضرة ومستوية على ساقها،
وأطال النظر إليها،
تغمره البهجة والحلاوة.
يا وردة صغيرة، يا وردة صغيرة، يا وردة صغيرة حمراء،
يا وردة صغيرة على أرض بور.

قال الطفل: سأقطفك
أيتها الوردة الصغيرة على الأرض البور.
فقالت الوردة: لأخزنَّك
كي تَذكُرني على الدوام،
وتتذكّر أنّني لا أسمح بذلك.
يا وردة صغيرة، يا وردة صغيرة، يا وردة صغيرة حمراء،
يا وردة صغيرة على أرض بور.

لكنّ الصبيّ القاسي قطفها،
قطف الوردة الصغيرة من الأرض البور.
فقاومت الوردة الصغيرة ووخزته،
لكنّه من فرط متعته

1 وعنوانها الألماني الأصلي: *Heidenröslein* [المترجم]

نسيَ بعد ذاك الألم.
يا وردة صغيرة، يا وردة صـــغيرة، يـــا وردة صـــغيرة حمراء،
يا وردة صغيرة على أرض بور.

أشار أحدث كتّاب سيرته الذاتية إلى أنّ "غوته أنجز المستحيل من خلال كتابته أغنية شعبية حقيقية"[46]. نشر هيردر الأغنية ســـنة 1773م مدّعيًا أنّه حفظها عن ظهر قلب ومؤكّدًا صفتها "الشعبية" موحيًا بأنّـــه سمعها وتعلّمها شفويًّا. ثم سمح شكلها وتكرار البيتين الأخيرين من كل مقطع بتلحينها مرارًا وتكرارًا، وذاع صيتها بألحان الموســـيقار فرنتـــز شوبرت سنة 1815م وهو في الثامنة عشرة من عمره.

أصبحت الشعبوية جزءًا لا يتجزّأ من الثقافة الرومنســـية، ســـواء كان ذلك بجمع الأغاني الشعبية أو بتأليف الأشعار بأسلوب الأغـــاني الشعبية. والغريب أنّ روسيا كانت مبكّرة في جمعها، وقد لفت شـــاعر البلاط فاسيلي تردياكوفسكي الانتباه منذ 1735م إلى أهمية "الأشـــعار الفطرية والعتيقة للناس البسطاء"[47]، كما نشر ميخائيل شولكوف عدة مجموعات كبيرة من الحكايات والأغاني الشعبية خلال العقدين السادس والسابع من القرن الثامن عشر الميلادي[48]. وسلك الفلكلور الروســـي طريقه إلى التيارات الثقافية الرئيسية في أوروبـــا بواســـطة تـــأثيره في الشعراء، ولا سيما ألكسندر بوشكين. وقد استلهم في عمله الرئيســـي الأول "روسلان وليودميلا" من المصادر اللغوية التقليدية الممتـــدة مـــن سلافية الكنيسة إلى العامية الروسية ليبتكر الوسيط التعـــبيري الأمثـــل لحكايته الرائعة التي تسرد إنقاذ أميرة كييف ليودميلا من براثن الساحر القزم الشرير شرنومور[49].

في ألمانيا، ما لبثت مجموعة لودفيغ أخيم فون أرنيم وكليمنس برنتانو "قرن الطفل السحري"[1] المنشورة ما بين 1805-1808م، ما لبثت أن أصبحت "الكتاب المعشوق" للرومنسيين[50]. وقد أخبر الناشرون القرّاء في إحدى الحواشي بأنّ الغرض من المجموعة الحفاظ على "النسيم الصباحي العليل للعصور الألمانية الماضية". كما أضافوا لمسة سياسية عندما لاحظوا أنّ الجري المحموم في فرنسا وراء الجديد كاد يقتل الأغاني الشعبية حتى قبل الثورة - بل لعلّه أتاح إمكانية قيام الثورة[51]. كما أنّ كون أخيم فون أرنيم وكليمنس برنتانو قد مارسا ما يمكن أن نسميه "التحرير الإبداعي" وغيّرا الأوزان الشعرية وأعادا صياغة النصوص، كل ذلك لم ينتقص من تأثيرها البليغ والدائم. وعلى امتداد القرن التالي تقريبًا، ظهرت مئات التآليف الموسيقية للمجموعة التي تفوق 200 قصيدة، ونذكر من بين المؤلفين: براهمس، وبريتن، وبروخ، وآيسلر، وإيفس، وغونود، وهمبردنك، وماهلر، ومندلسون، وريغر، ورايشارد، وشونبرغ، وشريكر، وشومان، وشتراوس (ريتشارد)، وفيبر، وفيبرن، وزملنسكي من بين المشاهير[52].

وقد أثبت على الأقل واحد من بينهم أنّ الشعبوية يمكن أن تكون شعبية. وهو كارل ماريا فون فيبر (1786-1826م) الذي انغمس كلية في الأغاني الشعبية الألمانية وغنّاها برفقة توزيع على القيثارة من عزفه[53]. ومن أبرز نجاحاته أوبيرا "فرايشوتس"[2] التي عُرضت أول مرة على مسرح "شاوشبيل هاوس" في برلين سنة 1821م. أثبت فيبر في عرض تلو الآخر كيف يجعل الفنّ يبدو عملاً دون فنّ. ويفسّر كاتبٌ

1 وعنوانها الألماني الأصلي: *Des Knaben Wunderhorn* [المترجم]

2 وهي بالألمانية Freischütz التي تعني حرفيًّا: الحماية المجانية. [المترجم]

مجهول في فصلية موسيقية برلينية ذلك النجاح قـائلاً: "إنّ العواطـف الباطنية للشعب هي التي تُبدع الأغاني الشعبية، وعلى هذا الأساس ينظر الشعب إليها على أنّها نابعة منه ويعشقها بكلّ جوارحه"[54]. وفي واقع الأمر، لا ينبع أي لحن من الألحان من الشعب، لكنّ براعة فيبر اللغوية جعلت الأمر يبدو كذلك. وقد نجح بالفعل كلية لدرجة أنّ العـرض الأول يُعدّ من أعظم نجاحات الأوبيرا في القرن التاسع عشر المـيلادي ومن أطولها امتدادًا في الزمن. ومع نهاية 1822م، كان العمل قد عُرض في ثلاثين نسخة مختلفة، بينما عُرضت في لندن سنة 1824م ثلاث نسخ مختلفة في آن واحد[55]. اقتنص ريتشارد فاغنر تلك الروح الشعبوية وعبّر عنها في مقال نشره على صحيفة في لايبزيش تناول فيه عرض العمل في باريس سنة 1841م:

يا وطني الألماني الرائع، محتوم عليّ حبّـك ومحتـوم علـيّ عشقك حتّى وإن كان ذلك لمجرّد أنّ "فرايشوتس" كُتبـت على أرضك! محتوم عليّ حب الشعب الألماني، ذلك الشعب الذي يحبّ "فرايشوتس" وما زال إلى اليوم يؤمن بحكايـات الجن الساذجة ويعيش ذلك الإحساس الغريب الذي يجعـل القلب يخفق كما كان في صغره! ما أجمل الحلم الألمانيّ وما أجمل نشوته برؤى الغابات والأمسيات والنجـوم والقمـر وجرس كنيسة القرية يقرع دقّاته السـبع! والسـعيد مـن يستطيع فهمك ويستطيع الإيمان بنشوتك والإحساس بهـا ومشاطرتك إياها! ما أسعدني بكوني ألمانيًّا![56].

وقد وصل الحد بفاغنر أن صرّح إلى قرّائه بأنّه انفجر باكيًا عندما عزفت الأركسترا الموسيقى الراقصة في نهاية المشهد الأول، وشعر بمـا

يشبه "طعنة بخنجر مثير للحواس" اخترقت قلبه. وبعد مشهد دخـــول الريفيين إلى الخان وهم يرقصون بحماسة على إيقاع ما يـــدو رقصـــة شعبية - هي في الحقيقة فالس - يبقى البطل، ومعه فـــاغنر، وحيـــدًا يواجه مشاكله.

أمّا في العالم الناطق بالإنكليزية، فـــالأرجح أنّ أكثـــر مظـــاهر الشعبوية تأثيرًا كانت التوطئة التي ألّفها وردسوارث لمجموعة "الأغـــاني الراقصة وبضع قصائد أخرى" التي نشرها مع كولريدج ســـنة 1798م. وقد أعلن وردسوارث أنّهما قصدا اختيار أحداث ومواقفَ من الحيـــاة المألوفة ليسردوها ويصفوها قدر المستطاع بلغة ومفردات يســـتخدمها الناس في الواقع." وجرى اختيار مواضيع ومحاور من "الحيـــاة الريفيـــة البسيطة" "لأنّ الأشواق الأساسية للقلب تجد في هذه الحال تربة خصبة تبلغ فيها النضج، ولا تجد عوائق فتتحدث لغة أكثر أصالة ووثوقًا". وبما أنّ الناس الاعتياديين أقل عرضة لفتنة الغرور الاجتماعي، فهم يسوقون مشاعرهم ومفاهيمهم بعبارات بسيطة ودون تقعّر"[57]. غير أنّ الشـــكّ يراودنا في بساطة اللغة المستخدمة في قصيدتين أكثر شهرة في المجموعة، أي: "أغنية الملاّح العتيق" لكولريدج و"سطور كُتبت على بعد بضـــعة أميال فوق دير تنتارن" لوردسوارث.

تاريخ الناس

ونجد مزيداً من الأصالة في الشعر المعاصر الذي ألّفه روبرت بورنس (1759-1796م) واستخدم فيه لغة إسكتلندية لا شك فيها، لكن الإنكليز يفهمونها. وتُمثّل قصيدة "مسيرة روبرت بروس إلى بانوكبورن" مثالاً جيدًا لأنّها تُظهر أنّ للشعب تاريخًا وكذلك لغة:

أيها الإسكتنلديون، كم نزفنا نحن أحفاد والاس،
أيها الإسكتلنديون، كم مرة قادنا بروس،
مرحى في فراش المجد
أو فراش النصر!

حان اليوم، وأزفت الساعة:
انظروا إلى جبهة المعركة تتلألأ
انظروا إلى قوى إدوارد الأبيّ وهي تدنو،
السلاسل والرقّ!

ماذا سيكون مصير الخائن؟
ماذا سيملأ قبر الجبان؟
هل من هوان أشدّ من الرقّ والعبودية؟
دعه يستدير ويهرب؟

نعم، من أجل ملك إسكتلندا ومن أجل شرعها،
سيضرب سيف الحرية بقوة،
وسواء ظلّ الرجل الحرّ صامدًا أم هوى
سيبقى دائمًا بجانبـــي.

قسمًا بمِحن الطغاة وبآلامهم!
قسمًا بأبنائكم المصفدين في الأغلال!
سنسقي الأرض بدمائنا الزكية
لكنّنا سوف نحرّرهم!

ليكن الغاصبون في أسفل سافلين!
وليسقط الطغاة أمام أعدائهم!
فالحرية في كلّ نَفَس!
لننجز ذلك أو لنَمتْ!

تُعرف القصيدة أكثر بأبياتها الافتتاحيـــة - أيهـــا الإســـكتلنديون- وأصبحت النشيد الوطني غير الرسمي لإسكتلندا عنـــدما تُنشَـــد بـــالنغم التقليدي "هاي، توتي تاتي"[1]. وفي أغسطس مـــن ســـنة 1793م راســـل بورنس صديقه جورج طمسون قائلاً إنّه عندما يفكّر في أنّ "هاي تـــوتي تاتي" عُزفت في بانوكبورن "يشعر بالدفء في قلبه وبالحماســـة الوطنيـــة لقضية الحرية والاستقلال، وكان قد صنّفتها كمجـــرد قصـــيدة غنائيـــة إسكتلندية تلائم نغمًا مثل خطاب الفتوّة الإسكتلندي الموجه إلى الأتبـــاع البواسل في تلك الصبيحة المشهودة"[58]. حافظت القصيدة على مكانتـــها

1 *Hey Tuttie Tattie.*

شبه الرسمية لأنّها ظلّت النشيد المفضّل للحزب الوطني الإسكتلندي، وذلك على الرغم من استبدالها لاحقًا بالنشيد الأكثر إيقاعًا "إسكتلندا الشجاعة"، ثم في مرحلة أقرب إلينا زمنًا بأغنية الركبـــي "زهـــرة إســـكتلندا"[1]. وفي المقاطع الستة للقصيدة تظهر عدة محاور ممّا يكوّن الرومنســـية الوطنيـــة: "الآخر" على شكل المغتصب الإنكليزي ("قوة إدوارد الأبيّ")؛ والشـــعب بوصفه الشهيد المتألّم ("من ويلات الظلم وآلامـــه")؛ والعـــدوّ الـــداخلي المتربّص ("خديعة الخائن")؛ والتحرير ("الحرية في كلّ نسمة")؛ ونكـــران الذات ("ننتصر أو نموت")؛ والتاريخ ("أيها الإسكتلنديون، كم نـــزفنا نحن أحفاد والاس، أيها الإسكتلنديون، كم مرة قادنا بـــروس"). وتشـــير الأحداث التاريخية إلى السير ويليام والاس الذي أعدمـــه الإنكليـــز ســـنة 1305م والذي استوحى الفيلم *Braveheart*[2] من سيرته، كما تشـــير إلى روبرت ذي بروس الذي قاد الإسكتلنديين إلى النصر في معركة بانوكبورن سنة 1314م وحصل على استقلال إسكتلندا.

وبدورها لقيت الروايات الرومنسية التاريخية التي ألّفها والتر سكوت مزيدًا من الرواج، وإن كانت أقل راديكالية من الملحمة الإسكتلندية. ومن بين الثلاث والعشرين رواية التي ألّفها ما بين 1814م و1832م سنة وفاته، ثلاث منها فقط لا تعتمد على الأحداث التاريخية. وكما لاحظ أنطـــوني ترولوب[3]، جعل سكوت تأليف الروايات عملاً محترمًا من خلال إدخـــال

1 *Scotland the Brave*, and the rugby song: *Flower of Scotland*.

2 عنوان الفيلم الذي أداره مال غيبسون وقام فيه بدور البطولة مع الفرنسية سوفي مارسو (1995م). دراما تاريخية تسرد ملحمة المتمرد الإسكتلندي ويليام والاس الذي انتصر في أواخر القرن الثالث عشر الميلادي علـــى ملك إنكلترا الوثني الذي كان يحتل بلاده. [المترجم]

3 Anthony Trollope – (1815-1882م) روائي إنكليزي بارز من العصر الفكتوري ألف 47 رواية و16 مصنفًا في مجالات مختلفة. [المترجم]

التاريخ وهو مادة جدّية ورصينة في الرواية التي لم تكن كـــذلك[59]. وممّـــا أسهم في ذياع صيته كأكثر المؤلفين شعبية في عصره قدرته على التوليـــف بين الشخصيات القوية في إطار مثير والحبكات المتقنة، وهو ما حمل شهرته من بريطانيا إلى كل العالم. أصبحت أشعاره السردية "أكثر الكتب مبيعًا"، ومع حلول عام 1818م كان يحصل على مبلغ خيـــالي وصـــل إلى حـــد 10.000 جنيه إسترليني في السنة من مداخيل رواياته[60]. ولمّا تُوفّي كانـــت الرواية الأولى من سلسلته *Waverley* قد تُرجمت إلى الفرنسية والألمانيـــة والإيطالية والمجرية والسويدية والدنماركية والروسية[61]. وفي فرنسا، صـــدر في عشرينيات القرن التاسع عشر مجلّد بأعماله الكاملة يتألّف مـــن ســـتين جزءًا بيع منه مليون وخمسمئة ألف نسخة في ستّ سنوات[62].

ومن بين الأمثلة الأدبية العديدة التي تُشير إلى شهرته، يـــبرز الثنـــاء الساخر الذي عبّر عنه ستندال في روايته "دير بارم": لكي يستعيد فابريتسيو ديل دونغو سمعته ومكانته الاجتماعية يُطلب منه اختيار مـــوال للملكيـــة ليكون كاهن اعترافاته، واجتناب أيّ شخص ذي فكر مســـتقلّ، وعـــدم الذهاب إلى المقاهي، وعدم قراءة الصحف، وأن يغازل سيدة فاتنة من طبقة النبلاء (ليُثبت أنه ليس متآمرًا يبغض البشر)، وأن يبديَ ازدراءه لكل الكتب المؤلّفة بعد سنة 1720م (باستثناء روايات السير والتر سكوت)[63]. وكمـــا هو مُبطّن، يعني ذلك أنّ سكوت لم يكن يُشكّل تهديدًا للنظام القائم. كان محافظًا وحدويًّا يستخدم رواياته للصّلح بين الإسكتلنديين والإنكليز، وبين البروتستانت والكاثوليك، ويتكر عبر هذه العملية "إسكتلنديًّا تأليفيًّا رأسه من الأراضي السفلى ولباسه من الأراضي العليا"[64][1]. ولهذا السبب، فـــإنّ

1 المقصود بالأراضي السفلى إنكلترا، وبالأراضي العليا إســـكتلندا وفـــق التسميتين التاريخيّتين المقتبستَين على الأرجح مـــن الموقـــع الجغـــرافي: Lowland/Highland [المترجم]

الإطار الزمني لجلّ رواياته حديث نسبيًا وتجري الأحداث في العصور الحديثة وفي واجهتها التمرّد اليعقوبي. وقد لاحظ بيتر فريتشه أنّ "أعظم إنجاز لوالتر سكوت لم يكن مجرّد إنتاج الشبه التاريخي في رواياته، بقدر ما كان لفت الانتباه إلى صفة "الماضي القريب" لعصر ما زالت الناس تتذكّره بعض الشيء"[65].

لم يكن هذا الاستخدام للتاريخ اختراعًا من إبداع الرومنسيين. وعلى سبيل المثال، نجد كل هذه الخاصّيات في التمثيلية التي أدّاها ألفريد أوّل مرة سنة 1740م وفق النصّ الكلامي لجيمس طمسون ودافيد مالي وموسيقى طوماس آرن، مع فارق رئيسيّ في كون العمل يحتفي بالتاريخ الإنكليزي عوضًا عن الإسكتلندي[66]. إضافة إلى أنّ الفترة السابقة لم تكن خالية كلية من التاريخ "المباشر". ويصعب الدفاع عن النظرية المدعية خلوّ طبيعة التنوير من السمة التاريخية إذا نظرنا إلى الأعمال المميزة مثل "دراسة حول الأخلاق" لفولتير، و"انحطاط وسقوط الإمبراطورية الرومانية" لجيبون، و"تاريخ إنكلترا" لهيوم[67]. وقد اكتسب هيوم خلال حياته شهرته وثروته من التاريخ الذي ألّفه أكثر من مؤلفاته الفلسفية، وهو الذي ادّعى: "أعتقد أنّ هذا هو العصر التاريخي وأنّ هذه هي الأمة التاريخية"[68]. أمّا عن جيبون، فقد كتب السير جون بلومب: "بعد جيبون، أصبح التاريخ قائمًا بذاته"[69].

لكن في المقابل، كانت مقاربة الرومنسيين، لا سيما الألمان منهم، مختلفة بشكل ملحوظ. وعلى الرغم من أنّ جيبون قد أوّل التاريخ "بعبارات إنسانية محضة" (حسب تعبير بلومب) فإنّ منظوره كان المنظور التنويري المتشكك للعالم الحضري الذي لجأ إلى قدراته البلاغية الفائقة، ليسخر من عدم التسامح والخرافات في الديانة المسيحية، ويسير عن طريق يتميز بمزيد من النظام العقلاني، كما يتّضح ذلك

عندما يكتب: "إنّ مختلف الطقوس الدينية التي سادت في العالم الروماني كانت صحيحة على السواء من وجهة نظر الناس، كما كانت خاطئة من وجهة نظر الفلاسفة، ومفيدة من وجهة نظر الحكّام. وعلى هذا الأساس أنتج التسامح تصرّفات حليمة من قِبل الجميع، وكذلك توافقًا دينيًّا"[70]. وهنا يكمن السبب الذي جعل الرومنسيين يعتقدون أنّ مقاربة عصر الأنوار للتاريخ كانت من الخارج، إذ فرضوا على الماضي معايير معاصرة وأجندة معاصرة. وقد وجدوا ضالّتهم في ملاحظات غوته حول "الفنّ الأصيل" المذكورة آنفًا[71]. أمّا الأفكار العامة على غرار ما يدعيه جيبون فقد صرفوا النظر عنها بوصفها فرقعات وعناوين فضفاضة تُخفي أفكارًا مسبقة شخصية. إنّ النظر إلى ظاهرة ما من الخارج يستدعي سوء فهم إلى حدّ ما: ينبغي إضاءة الظاهرة من الداخل، حسب تعبيره. "من الداخل باتجاه الخارج" هي الطريق الوحيد. وهو ما يبرّر المقولة الشهيرة لليوبولد فون رانك بأنّ "كل عصر يتمتّع بعلاقة مباشرة مع الله". ومن أفضل المواجيز التي تلخّص هذا الموقف الرومنسي بالأساس ما كتبه هوغ تريفور - روبر في خضمّ مهاجمته للتاريخ العلمي:

> نحن موجودون داخل عصرنا الخاص ومن أجله: لماذا يتعين علينا الحكم على أسلافنا وكأنّهم أقل كفاءة منّا؟ وكأنهم عاشوا من أجلنا وينبغي أن نحكم نحن عليهم؟ لكلّ عصر بيئته الاجتماعية الخاصة به، ومناخه الفكري الخاص به، وهو يقبله بصورة طبيعية كما نقبل بالطبع عصرنا. ولأنه يقبله بصورة طبيعية فهو لا يُعرب عنه بالتفصيل في وثائق ذلك الزمن: بل ينبغي استنتاجه وإعادة تركيبه... وهو يستحق الاحترام كذلك... إنّ تمحيص المناخ الفكري

للماضي من أصعب مهمات المؤرّخ، لكنّها الأكثر ضرورة كذلك. إنّ إهمالها أكثر من خطأ، إنّه عمل سوقيّ مبتذل[72].

وما كان للثورة الفرنسية إلاّ أن تزيد في قناعة الذين يعتقدون أنّ عصر الأنوار كان معاديًا للتاريخ على الوجه الصحيح. وممّا ألهب حماسة المثقفين على امتداد أوروبا أنّها رفضت الماضي بشدة واعتنقت الكونية التي مثّلها "إعلان حقوق الإنسان والمواطن". وكعادته، عثر وردسوارث على أفضل الكلمات:.

كان الهناء في ذلك الفجر مجرّد كونك حيًّا لتعيش ذلك العصر،
أمّا أن تكون شابًّا فذاك منتهى السعادة! آه! تلك الأزمان
فيها مسالك العادة والقانون والانضباط
الهزلية والعبثية والممنوعة أصبحت على حين غرة
جذّابة في بلد رومنسي!
عندما بدا أن العقل سينتصر لحقّه
ويجعل من نفسه
ساحرًا فاتنًا – ليساند المسار
الذي كان في ذلك الزمان يسلك طريقه باسمه![73].

غير أنّ وردسوارث كان يكتب سنة 1804م عندما حوّلت الأحداث في فرنسا تلك الحماسة الشبابية إلى رفض راديكالي بالقدر ذاته. قَتل الملوك والحرب الأهلية والإرهاب والانصراف عن المسيحية والحرب والغزو الإمبريالي ونهب أوروبا... كل ذلك اجتمع ليحوّل الساحر المحرِّر إلى مارد مدمِّر. بل حتى مقولة القائد الإيديولوجي للثورة

سياس قد فقدت جاذبيّتها: "إنّ حقائق التاريخ المزعومة ليست صالحة أكثر من حقائق الدين المزعومة"[74]. وكان بديل إدموند بورك أنّ "الناس لن ينظروا أمامهم إلى الأجيال القادمة ما لم ينظروا أبدًا إلى أسلافهم"[75] قد اكتسب شعبية متزايدة. وكما لاحظ اللورد أكتون في مقالته المرجعية حول "مدارس التاريخ الألمانية" في العدد الافتتاحي للمجلة التاريخية الإنكليزية سنة 1886م، كانت "إدانة التاريخ" في قلب الثورة، كما كان "رد الفعل الرومنسي الذي انطلق مع اجتياح 1794م بمثابة ثورة التاريخ الغاضب"[76] كما كان أكتون يرى أنّ تاريخانية الرومنسية قد "ضاعف أفق أوروبا" من خلال توسيع منظورها ليشمل "إرث الإنسان برمّته"[77]. وقد حوصل جيّدًا توماس كارلايل في دراسته سنة 1930 بعنوان "حول التاريخ" المكانة الرفيعة التي أصبح التاريخ يَحظى بها: "بما أنّ التاريخ يمتدّ في جذور كل العلوم، فهو كذلك أوّل منتج مميّز للطبيعة الروحانية للإنسان وأوّل تعبير صدر عنه لما يمكن أن يُسمّى الفكر"[78].

لّما قرّر ثوّار 1789م بعزم وثبات تأسيس نظام جديد مبنيّ على مبادئ الحرية والمساواة والأخوة، رموا جانبًا مدوّنة سلوك النظام القديم، وقد أعلن سابيس في "ما هي الطبقة الثالثة؟"[79]: "يجب ألاّ تثبّط عزائمنا لأننا لم نعثر في التاريخ على ما يمكن تكييفه لحالتنا الراهنة". كان الرومنسيون يفضّلون الكائنات الحية على الحقائق الجميلة، والماضي وحده من منظورهم يمكن أن يقدّم دليلاً مرشدًا للحاضر والمستقبل. كانوا يعتقدون أنّ المفهوم القائل بوجود قانون طبيعيّ صالح لكلّ زمان ومكان خرافة أساطير. ليس القانون بقاعدة بل هو عرفٌ وتقليد، إنّه التعبير الذي يتطوّر عضويًّا لهوية مجتمع معيّن. وهو وفق الوصفة المحبوكة لفريدريش شليغل: "العالم ليس منظومة بل تاريخ"[80].

وقد حصل هذا المفهوم التاريخي للقانون على تعبير رفيع المستوى وشديد التأثير في منشور فريدريش كارل فون سافينيي سنة 1814م بعنوان: "حاجة عصرنا للتشريع وفقه القانون" والذي يحاجج فيه أنّ القانون، مثلما هي حال الظواهر الفكرية الإنسانية الأخرى بما فيها الدين واللغة، ثمرة التطوّر التاريخي[81].

القروسطية

عبّرت هذه التاريخانية عن نفسها ضمن عملية إعادة تقييم للعصور السابقة. كان التنوير يُبجّل العالم الكلاسيكي لمجرّد أنّه المكان الذي اكتُشفت فيه ومُورست القوانين الطبيعية للجمالية. وأُعجب العديد من الرومنسيين كذلك باليونانيين، لكنّ ذلك لم يكن بسبب "بساطتهم النبيلة وعظمتهم الهادئة" (وينكلمان) بقدر ما كان لاحتفائهم بالعالم الديونيزي المتوحّش وكذلك - كما سنرى لاحقًا - بسبب الأهمية التي أوْلَوها للأسطورة. ضمن تعلّق الرومنسيّين بالاستخصاص[1] والنموّ العضوي والتاريخ أن يجدوا قيمة في العصور الأخرى، لا سيما العصور الوسطى التي سخر منها الكلاسيكيون الجدد من عصر التنوير. وكما صاغ ذلك كينيث كلارك: "كان العصر الوسيط من منظور القرن الثامن عشر الميلادي بحرًا ضبابيًّا لا يتّضح فيه إلاّ معلم واحد - الغزوات النورماندية - مستديرًا تموج على سطحه الكاتدرائيات الغوطية كالسّفن دون دفّة"[82]. وكان وينكلمان يرى أنّ مجرّد رؤية القمة المستدقة الغوطية الكبيرة لكاتدرائية سانت ستيفن في فيينا تشبه "إبرة كبيرة تخز عينه"[83]. لكن سبق أن رأينا كيف أنّ القمة المماثلة في مدينة ستراسبورغ كان لها الأثر العكسي تمامًا في غوته، كما كانت حال كثير من الرومنسيين الألمان الذين أصبحت الكتدرائية من وجهة

---

1 كلمة منحوتة لترجمة المفردة الإنكليزية: particularism، ويعرّفها حسن سعيد الكرمي كما يلي: أن يخصّ الإنسان باهتمامه وولائه جماعة (أو طبقة أو طائفة) دون غيرها. "المغني الأكبر" (ص.950) مكتبة لبنان، بيروت 2011 [المترجم]

نظرهم رمزًا للتحررية[84]. وبعد ذلك، أصبحت الحماسة تجاه الفن والمعمار الغوطي إحدى السمات المميزة الرئيسة للرومنسيين. تحوّلت كل تلك الخصائص التي سخر منها الكلاسيكيون - عدم الانتظام، والزخرف، والكآبة، وروح رجال الدين، والفلسفة المتعالية- إلى مكاسب يُحتفى بها كمصادر إلهام. ويُعبّر عن ذلك جيّدًا فرنسوا روني دو شاتوبريان الذي عاد طريقه إلى الكنيسة بعد تجربته مع الثورة الفرنسية. وفي مؤلّفه "روح المسيحية، أو جمال الدين المسيحي" الذي حرّره في منفاه في لندن خلال العقد الأخير من القرن الثامن عشر ونشر أول مرة سنة 1802م كتب أنّه: "لا يمكن للمرء أن يدخل كاتدرائية غوطية دون أن يشعر برعشة من الرهبة وشعور غامض بالربّ". ثم واصل ليفسّر جاذبية الطراز الغوطي بالعودة إلى علاقته بالتاريخ والطبيعة:

> لقد تحوّلت غابات بلاد الغال [فرنسا] لتصبح معابدَ لأسلافنا، وهكذا حافظت أشجار السنديان على أصولها المقدّسة. إنّ هذه القباب المنحوتة من الأغصان، وهذه السواري التي تدعم الجدران وتنتهي على نحو مفاجئ مثل جذوع الأشجار المكسورة، وبرودة القبو، وظلال المعبد، والأجنحة المظلمة، والممرات السرية، والأبواب المنخفضة: كل شيء في الكاتدرائيات الغوطية يعيد رسم متاهات الغابة ويثير مشاعر من الرهبة الدينية والألغاز والربّانية[85].

كان لكتاب شاتوبريان تأثيرًا قويًّا. وكما علّق دافيد كارنس: فإنّه "أسّس تيارًا من المحبة بين المؤلّف وجيل بأكمله من الشبان الفرنسيين رجالاً ونساءً، أثار خيالهم ليلتفت إلى مجموعة واسعة من المشاعر

والأفكار... وأكثر من أي عمل آخر كان مؤلّفه باكورة الرومنسية الفرنسية المبكّرة"[86].

وبعد أن كانت مفردة "غوطي" تعني الازدراء مثل "آه، لا أسوأ من الجهل الغوطي!" (هكذا نعتت الأخت المتأنقة أخاها في رواية هنري فيلدنغ بعنوان "توم جونس" سنة 1749م)، أصبحت "غوطي" شارة فخر كما يتّضح من عنوان رواية هوراس والبول "قصر أوترانتو، قصة غوطية" المنشورة سنة 1764م. ومثّلت الرواية إحدى الإشارات الأولى لتغيّر التوجّه. هذه الرواية المستوحاة من كابوس (أي من أصل رومنسي جدًّا في حد ذاته) تحتوي على إفراط في الخيال مثل اللوحة التي يخرج الشخص المرسوم من إطارها، والتمثال الذي ينزف، والسيف الثقيل لدرجة أنه يتطلب خمسين شخصًا لرفعه، أجزاء مقطّعة من جسم عملاق، جمع غريب من السحرة، عفاريت الجنّ، رهبان وغيرهم من وكلاء القوى الخارقة للطبيعة... تجري الأحداث وكتابة الرواية ذاتها في محيط مثالي لأنّ والبول حوّل في الخمس عشرة سنة السابقة للتأليف بيته في ستروبيري هيل قرب تويكنهام إلى مكان مليء بالفنطازيا والرعب. وعلى الرغم من ازدراء أحد المؤرّخين المعماريين لهذا المنزل ووصفه "بالخدعة البارعة، والبيت المليء بالغرائب المكوّنة من الشظايا المعمارية المجمّعة على شكل بناية"[87] فقد أطلق رغم ذلك توجّهًا سوف يدوم قرنًا من الزمن وأكثر[88].

ويؤكّد كينيث كلارك في دراسته المعنونة بـ "إحياء الغوطي" المنشورة أول مرة عام 1950م أنّ الغوطي "تيّار إنكليزي، بل لعلّه التيّار الإنكليزي المحض الوحيد في الفنون التشكيلية"[89]. ولا توجد في الكتاب إلاّ إشارة واحدة إلى غوته ضمن تعليق في الهامش على مقطع يتناول فيه دراسة جيلبرت سكوت حول الغوطي الألماني في أربعينيات

القرن التاسع عشر قائلاً: "لم تكن ألمانيا قد أدركت بعدُ عودة الغوطي"[90]. ومن الممكن أن نعزو هذا الجهل الرهيب إلى جهالة الشباب (كان قد أكمل للتوّ دراسته في جامعة أكسفورد). كان الألمان في الحقيقة قد ركبوا التيار، بل إنهم ذهبوا إلى ما هو أبعد من مجرد الجدران المحصّنة والأقواس المدببة التي كانت تزيّن الفيلات القوطية الإنكليزية والقصور المتكلّفة. وقبل أن ينطلق سكوت في أبحاثه بعشرين سنة، كان هيغل يلقي المحاضرات في جامعة برلين حول مسائل متعددة، منها "ما يُطلق عليه الغوطي أو المعمار الألماني"، وكان يقرّ بفضل غوته الذي دافع عنه من ادعاء أنّه معمار فظاظة وهمجية[91]. كما حوصل بإيجاز نداءه الموجه للرومنسيين: "بينما تنبطح أرضًا بنايات المعمار الكلاسيكي على نحو أفقي، فإنّ السمة الرومنسية للكنائس المسيحية في المقابل تتمثّل في انبثاقها من الأرض وصعودها إلى السماء"[92].

ويمكن استخدام الجزء الأخير من الملاحظة السابقة عبارة منقوشة للوحة التي رسمها معاصر هيغل تقريبًا وأصيل مدينته برلين، كارل فريدريش شينكل سنة 1815م، وعنوانها "مدينة من العصر الوسيط على ضفاف النهر". ترتفع الكاتدرائية بصورة طبيعية كأنّها تنمو من غابة السنديان المحيطة بها. وبهدف إبراز طبيعتها العضوية، يبدو برجها الثاني بصدد البناء لتكون كجلّ الأعمال الرومنسية بصدد التكوين وليست مكتملة. ونشاهد في الخلفية أميرًا يمتطي جواده عائدًا من الحرب إلى قصره الواقع بطريقة رمزية مقابل الكاتدرائية مباشرة، بينما يركض رعاياه المخلصون للترحيب به. وإذ تتبدّد السحب الرعدية فوق مدينة قروسطية على نحو مثالي، يتكوّن قوس قزح ليبشّر بالمستقبل السعيد[93]. وكما يشير تاريخ إنجاز اللوحة، فهي استعارة ترمز لعودة الملك

فريدريك وليان الثالث من حروبه ضد نابليون والتحرّر من الهيمنة الفرنسية الذي ساعد في تحقيقه.

كان لصورة الكاتدرائية غير المكتملة إيقاعًا خاصًّا لدى الألمان، لأنّ أعظم مبانيهم على الإطلاق في العصر الوسيط، أي كاتدرائية كولونيا، كانت على ذلك النحو. وبسبب حجمها العملاق (على الأقل) تباطأت الأشغال في أواسط القرن الرابع عشر الميلادي ثم توقفت كلية في أواسط القرن السادس عشر، ولم يكتمل منها إلاّ فضاء الجوقة (الكبير لدرجة أن يكون كاتدرائية في حد ذاته) والأجنحة الجانبية وطابقان من البرج الجنوبي. كما شكّل بقاء الرافعة العائدة للعصر الوسيط عتابًا بصريًّا للأجيال اللاحقة. ومع ذلك، فإنّ ذلك الانفصال بين الطموح القروسطي والإنجاز الحديث هو الذي أحدث الانطباع القويّ لدى الرومنسيين. وكان عالم الطبيعيات جورج فوستر من بين الأوائل الذين عبّروا عن ذلك ومن أكثرهم بلاغة، وهو الذي قام بأعمال كثيرة منها مرافقة الكابتن كوك في بعثته الثانية إلى جنوب المحيط الهادي. كان مفكّرًا حرًّا من أصول بروتستانتية يبحث عن التجربة الجمالية لا الدينية عندما دخل كاتدرائية كولونيا: "كلما أذهب إلى كولونيا، أزور هذا المعبد الرائع لأرتجف من الإثارة أمام السموّ"[94]. ظهرت له عناقيد الأعمدة المرهفة "مثل أشجار غابة في فصل الربيع" والقباب "كتيجان من الأغصان". واستبق هيغل بجيل كامل (كان يكتب سنة 1790م) معلّقًا أنّ المعمار اليوناني يشمل جوهر كلّ ما هو إنساني وما هو آني وحاضر. وتراءى له أنّ دعامات كولونيا المحلّقة عبر الكآبة القوطية ظواهر قادمة من عالم آخر، "قصور سحرية" تشهد على القدرة الإبداعية للإنسانية[95].

واختتم فوستر معبّرًا عن أسفه الشديد لكون بناية بديعة من هذا القبيل لم تكتمل. ثم توفّي في باريس بعد أربع سنوات وقد خاب أمله

في الثورة الفرنسية التي ساندها بحماسة وعلى امتداد سنوات. وهكذا لم يعش كفاية ليشاهد الحملة المطالبة باستكمال بناء كاتدرائية كولونيا وقد أصبحت القضية المشتركة للرومنسيين الألمان. وبرز في الصدارة "ألماني يعقوبي" آخر أصيب بخيبة أمل، وهو جوزيف غوريس الذي تحوّل من العمل السياسي الراديكالي إلى الكاثوليكية والقومية. أطلق نداءه الأول في صحيفته الأسبوعية "راينيشر مركور"[1] في نوفمبر 1814م، أي في الفترة المظفّرة التي كان فيها الألمان يهنئون أنفسهم خلالها بهزيمة نابليون في معركة لايبزيغ في السنة السابقة، والتي آلت إلى تحرّر ألمانيا من الحكم الفرنسي[96]. وكان يحاجج بأنه ينبغي ألاّ تشيد أي من المعالم الكثيرة التي ستخلّد النصر قبل إنهاء الكاتدرائية درءاً للعتاب واللوم. وقد سانده القادة البارزون للتيار الرومنسي الألماني ولا سيما فريدريش شليغل (الذي ألّف مديحًا للكاتدرائية في دراسته بعنوان: "مبادئ المعمار القوطي" سنة 1805م)[97] والإخوة سولبيتس وملكيور بواسوري الذين قدموا إسهامات كبيرة دفاعًا عن فنّ الرسم في العصر الوسيط[98]. وعلى الرغم من كرهه المعروف لما يعدّه تجاوزات الرومنسيين، فإنّ غوته نفسه ساند هذا التوجه.

ثم تحرّكت الأمور آخر المطاف، وهو ما يسّره الإخوة بواسوري الذين أقنعوا ولي عهد بروسيا بقضيتهم[99]. غير أنّه لم يعتل العرش إلاّ سنة 1840م، لكنه انطلق وقتها في الإصلاحات. وفي يوم 4 سبتمبر 1842 وضمن احتفالية فخمة، وضع الملك فريدريك ويليام الرابع حجر الأساس لاستئناف الأشغال، كما اغتنم الفرصة ليلقي ببراعته المعهودة خطابًا محيّيًا المشروع بوصفه رمزًا للقوة ووحدة الشعب الألماني: "إنّ الروح التي بنينا بها هذه الكاتدرائية هي ذاتها التي كسّرت قيودنا منذ

---

1 *Rheinischer Merkur.*

تسعة وعشرين عامًا، ووضعت حدًّا لذلّ وطننا والاحتلال الأجنبي لهذه المقاطعة. إنّها روح الوحدة والقوة الألمانية... أسأل الربّ أن ترتفع كاتدرائية كولونيا في سماء المدينة وفي سماء ألمانيا على امتداد سنين حبلى بالسلام إلى نهاية الزمان"[100]. وحتى بمساعدة الدولة، فقد تطلّب استكمال بناء الكاتدرائية ثمانيًا وثلاثين سنة أخرى، ليدشّنها سنة 1880م شقيق فريدريك ويليام، ويليام الثاني إمبراطور ألمانيا الجديد.

المنظر الطبيعي والأسطورة

عندما وُضع حجر الأساس يوم استئناف أشغال بناء الكاتدرائية سنة 1842م، كان النهر الذي تُشرف عليه البناية قد أصبح قبلة عبادة. كان نهر الراين زمن التنوير "ممشى رجال الدين"[1]، أي المنطقة الخلفية الشهيرة التي يسودها الأمراء الأساقفة لكولونيا وتراير وماينتس وورمس وشباير. كان زائرو كولونيا يسخرون من السكان المحليين لإيمانهم بالخرافات ولا سيما من مجموعاتهم الهائلة من الآثار المقدّسة التي تشمل بقايا المجوس الثلاثة وآلاف الشهداء الذي ذبحوا خلال حكم الإمبراطور ماكسيميانوس، - وحتى أقل احتمالاً وقابلية للتصديق - بقايا 11.000 عذراء جئن من بريطانيا لتنصير السكان المحليين واستشهدن على أيدي قبائل الهون سنة 383م[101]. وقد كتب المؤلف المتشكك وصاحب الفتنة ويليام بيكفورد سنة 1783م مدّعيًا أنّ المواطنين الأتقياء لمدينة كولونيا لا يولون أي اهتمام بمنازلهم القائمة وغير المرتّبة، ولا بطرقاتهم الممتلئة بالأعشاب الضارة ولا بدكاكينهم المتسخة ما دامت رفات كسبار وملكيور وبلتازار [المجوس الثلاثة] محفوظة بما يليق بمقامهم[102]. غير أن امتعاض بيكفورد تحوّل إلى إعجاب ما إن بدأ السفر باتجاه منبع نهر الراين: "على المولعين بالمناظر الريفية أن يكتشفوا ضفاف نهر الراين ويتبعوا الطريق الذي سلكناه من بون إلى كوبلنز. تبقى الطريق معلقة في بعض الأماكن كالشرفة المطلة فوق المياه، ثم تلفّ

1 Pfaffengasse.

في أماكن أخرى حول مرتفعات شاهقة وهوّات سحيقة، مختفيــة وراء الغابات وملتحفة بأصناف لا تُحصى من النّباتات والأزهار"[103]. وقد نال بيكفورد لقب "أوّل رومنسي لنهر الراين" لأنّ الراين أصبح منــذ ذلك الحين القبلة المفضّلة للسياح البريطانيين[104].

وإذ كتبوا عنه بحماسة، تبرز قطعتان أدبيّتان بوصفهما الأكثر مبيعًا في تلك الفترة. أوّلهما قصيدة بايرون "الرحلة المقدّسة للطفل هارولـــد" التي جلبت له الشهرة والثروة بين عشية وضحاها. ويذكر في رســالة وجّهها لصديقه طوم مور في شهر مارس 1812م أنّـــه "اســتفاق ذات صباح ووجد نفسه شهيرًا". أمّا من وجهة نظر مور نفسه، فإنّ "شهرته لم تنتظر البتة بل هي انبثقت في ليلة واحــدة كالقصــر الســحري في القصص الخيالية"[105]. سافر بايرون على ضفة الراين في ربيــع 1816م وانبهر "بكمال الجمال المتنوّع" الذي وجده هناك. أمّا الطريق الفاصلة بين بون ومايــنــز فقد وجدها "جميلة وفاقت كلّ توقعاتي... ولا يمكن في أي نقطة أن نجد أجمل منها"[106]. وقد أعطى صبغة شــعرية لهــذه الانطباعات في النشيد الثالث لقصيدته "الرحلة المقدّسة للطفل هارولد":

... نعم إنّ الحكمة الحقيقية
بداخل خلقها، أو هي في خلقك
أيتها الطبيعة الأم! فمن يزهو مثلك
على هذا النحو على ضفاف نهرك الجليل؟
هناك ينظر هارولد إلى العمل الربّاني،
مزيج من كلّ أصناف الجمال: التيارات والوديان
والفواكه والأوراق والجروف والغابات وحقول الحنطــة
والجبال والأعناب
وقصور دون ملاّك تتنفس الوداع

من أعلى جدرانها الرمادية المورقة وبداخلها الآثار المخضرة بمرور الزمان[107].

وانتشرت عام 1818م الرسالة ذاتها لكن عبر نوع آخر من المؤلفات الناجحة. في رواية ماري شيلاي "فرنكنشتاين" يعتمد المقطع الذي يتناول عبور نهر الراين على رحلة قامت بها المؤلّفة قبل أربع سنوات برفقة بيرسي شيلاي. وعلى الرغم من أنّ ماري وبيرسي كان عليهما تحمّل صحبة بعض "الألمان المقرفين" الذين كانوا "متعجرفين وثرثارين، بل أكثر من ذلك في أعين الإنكليز يقبّل بعضهم بعضًا"، فقد أشادت بما شاهدت قائلة إنّه "أروع جنان الأرض"[108]. كما وضعت في روايتها الكلمات ذاتها على لسان فيكتور فرنكنشتاين ورفيقه السويسري هنري كليرفال الذي صاح معجبًا ومعلنًا أنّ جمال الراين فاق جمال بلاده الأصلية "أحسّ كأنّما حُمل إلى بلد سحري وذاق سعادة نادرًا ما يعيشها الإنسان"[109].

ومع ازدياد الحماس لما هو ألماني في أواسط القرن التاسع عشر الميلادي، هُرع السياح البريطانيون لمشاهدة "أكثر الأماكن رومنسية على وجه الأرض"[110]. وما يحمل على السخرية أنّ هذه الرغبة في العيش بين أحضان الطبيعة النقية وأطلال القصور تحققت بوسائل النقل الحديثة على غرار السكك الحديدية والسفن البخارية التي جعلت الرحلة سريعة باطراد ومريحة وزهيدة السعر. وسرعان ما استُخدم نهر الراين استعارة مجازية لخصال الثقافة الألمانية كما نقرأ على سبيل المثال في رواية إدوارد بلور ليطون بعنوان "حجّاج الراين"، عندما يقول أحد الشخصيات: بينما تمخر السفينة عباب المياه باتجاه أعلى النهر: "تتدفّق العبقرية الوطنية كما تتدفق مياه نهر الراين عبر الجبال والسهول – الوحدة الأكثر وحشية – الأبراج التي تنبثق فجأة من المدن القديمة –

القصر البالي - الدير الجليل - الكوخ المتواضع. الجلال والعشيرة، التاريخ والخرافة، الحقيقة والأسطورة، تتتالى كلها عنصرًا تلو الآخر لتمتزج في مجموعة واحدة"[111].

واتّسمت المواقف الفرنسية تجاه نهر الراين بمزيد من التردد والثنائية، ومن بين الأسباب العديدة أنّ مجمل الضفة اليسرى كانت جزءًا من الأراضي الفرنسية بداية من الاحتلال سنة 1794م حتى انهيار إمبراطورية نابليون بعد عشرين سنة. ولم يستسغ العديد من الوطنيين الفرنسيين إعادة هذه الأراضي الشاسعة من بلد الراين بموجب اتفاق السلم النهائي سنة 1815م. ومع ذلك، وعلى الرغم من قدومهم في وقت متأخر نسبيًّا، فإنّ الرومنسيين الفرنسيين لم يقدروا آخر المطاف على مقاومة إغراء الراين، وسحرت مفاتنه ألبابهم. وفي سنة 1842م نشر فيكتور هوغو بطم طميمه مذكرات مسافر مخصصة حصريًّا للمنطقة: "من بين كل الأنهار، أعشق الراين... هذا النهر الأبيّ النبيل، الجامح دون ضراوة، البرّي لكن الجليل... نهر نبيل، إقطاعي وجمهوري وملكي في آن واحد"[112]. وفي فقرة تتسم بالمبالغة الشديدة حتى بمقاييس هوغو، يسترسل قائلاً: "يجمع الراين كل الخصال التي يمكن لنهر أن يتّصف بها. سرعة نهر الرون، واتساع نهر الواعر، صخور نهر الموز وتعرّج نهر السين وشفافية نهر السوم والبقايا التاريخية لنهر التبر والوقار الملكي لنهر الدانوب والتأثير الغريب لنهر النيل والرمال الذهبية للتيارات المتلألئة للعالم الجديد والأطياف والأساطير المميزة لبعض الأنهار الآسيوية"[113].

ولم يكن نهر الراين سوى موقع من المواقع التي أثارت حماسة الرومنسيين. كانت جبال الألب تنافسه للحصول على المرتبة البارزة للمنظر الطبيعي الرومنسي الجوهري. كانت هذه الجبال تُعدّ في الماضي

حاجزًا غير مريح للمسافرين يتعيّن عبوره في أسرع وقت ممكن، فإذا هذا الحاجر الوعر يتحوّل بداية من القرن الثامن عشر الميلادي إلى نقطة جذب. ونجد في الصدارة كالعادة روسو الذي كان يجتنب المدينة ليلوذ بالريف، وبقدر ما يكون بريًّا تزداد قيمته: "واضح ما أقصده بالمنظر الرائع. لا يكون السهل رائعًا البتة في عينيّ مهما كان جماله. أحتاج إلى التيارات الجارفة والصخور والتنّوب والغابات المظلمة والجبال والمسالك المنحدرة كي أتسلّقها أو أنزل إلى أسفلها والهوات الساحقة كي أشعر بالخوف. لقد استمتعت بكل هذا وسكرت به حتى الثمالة عندما كنت في القرب من شامبيري"[114]. كان أجمل ما يحلو له في جبال الألب الشاهقة أنّ الطبيعة فيها أقلّ تلوثًا بأيدي الإنسان. وفي هذه الجبال عاش سان برو، بطل روايته "الهيلويز الجديدة" المؤلفة على شكل رسائل، تجربته الصوفية ومنها كتب إلى حبيبته المقدّرة جولي: "يبدو أنّ الارتفاع فوق المجتمع الإنساني يجعل المرء يتخلّى عن كل المشاعر الأساسية والأرضية، ومع اقترابه من المنطقة الأثيرية تكتسب روحه بعضًا من صفائها السرمدي"[115].

وبوصفها أكثر الكتب مبيعات في القرن الثامن عشر الميلادي[116]، فقد كانت رواية "الهيلويز الجديدة" دون سواها، أهمّ وسيلة إشهار لجاذبية جبال الألب، كما شجّعت السياحة في ربوعها. تسارع خلال القرن الثامن عشر الميلادي إيقاع الأسفار الدولية بينما ما زالت الحروب متواترة، إلاّ أنها أصبحت محدودة في مواقع معينة وأقل دمارًا، وما زالت الطرقات سيئة إلاّ أنها أفضل ممّا كانت عليه في الماضي، وما زال السفر مجازفة لكنه ليس خطرًا محدقًا. وعلى هذا الأساس، فقد اعتبر الناس "الرحلة الكبرى" جزءًا أساسيًّا في تربية السيد المحترم. وكان السير توماس هوبي الذي زار إيطاليا سنة 1549م أوّل مسافر

إنكليزي يحرّر يوميات رحلة إلى القارة الأوروبية، كانت جولة سياحية أكثر منها رحلة دينية أو حجًّا[117]. ومع حلول القرن الثامن عشر الميلادي أصبح تدفق الزوار الإنكليز تيّارًا ثم سيلاً جارفًا بأعداده الغفيرة. وفي سنة 1768م، قدّر باريتي أنّ ما يناهز 10.000 إنكليزي سافروا إلى إيطاليا خلال السبع عشرة سنة الماضية[118]. كما كتب مؤلف مجهول سنة 1770م: "عن كلّ إنكليزي سافر إلى مملكة الملكين الأولين (جورج)، هناك اليوم عشرة يقومون بالرحلة الكبرى"، بينما قدّر جيبون بعد خمس عشرة سنة أنّ 40.000 إنكليزي يسافرون إلى القارة (على الرغم من أنّ هذا عدد تقديري والأرجح أنّ فيه بالتأكيد مغالاة)[119].

وقد زار معظمهم إيطاليا عبر جبال الألب. "يصل الأجانب زرافات ووحدانا" كما كتب الفنان السويسري كسبار ولف سنة 1779م في مقدمة مجموعته من النقوش المطبوعة "وصف تفصيلي للمشاهد الطبيعية الرائعة في سويسرا"[120]. وكان الغرض منها تعريف من لا يقدر على السفر إليها بما يضيّعه على نفسه. وهي خدمة قدّمها كذلك كثير من الرسامين مثل جون روبرت كوزنس وفرنسيس تاوني الذي رسم في السنة نفسها - 1781م - مناظر طبيعية من جبال الألب[121]. وقد أوحت مشاهدة رسوم الألوان المائية التي أنجزها كوزنس إلى تورنير بالسفر إلى الألب سنة 1802م عندما فتحت معاهدة السلم لأميانس القارة مجددًا للمسافرين الإنكليز، وإن كان ذلك لمدة وجيزة. ولمّا التقى الرسام جوزيف فارينغتون في متحف اللوفر لدى عودته إلى الديار، قال له إنّه وجد جبال الألب "رومنسية جدًّا"[122].

كانت جبال الألب كلّ ما يحبّه الرومنسيون - غير منتظمة، وخصوصية، وجليلة، وعضوية، ومرعبة، وروحانية. كان عالم الطبيعة

السويسري هوراس بينيديكت دو سوسير ثالث شخص يبلغ قمة الجبل الأبيض سنة 1786م، وكتب حول تجاربه في الجبال الشاهقة قائلاً: "تسمو النفس وتنزع رؤية الروح إلى الاتساع، وفي خضم هذا الصمت المهيب يبدو للإنسان أنه يسمع صوت الطبيعة، وأنه أصبح يحيط بأدق عملياتها"[123]. وهو إحساس عاود كذلك الشعراء الرومنسيين الإنكليز الذين نعتوا سويسرا بأنها "أكثر المناطق رومنسية في العالم" حسب كلمات بايرون. وبمعيّة صديقه الجديد شيلي الذي التقاه في سيشيرون قرب جنيف سنة 1816م، انطلق في رحلة على متن سفينة، ولم يحمل معه دليل السفر بل نسخة من رواية "الهيلويز الجديدة"[124].

وعند مشاهدته جبال الألب، صرخ كولريدج: "من يُلحد، من يمكن أن ينكر وجود الله في وادي العجائب هذا؟" ومن المعلوم أنّ شيلي قد ينكر فعلاً، لكنه كان بدوره منبهرًا بالمشاهد ذاتها: "لم أتخيّل أبدًا من قبل كيف يمكن أن تكون الجبال... إنّ امتداد هذه القمم الشاهقة التي تبرز أمام البصر تثير إحساسًا بالنشوة والانبهار لا يبتعد كثيرًا عن الجنون". وظهرت النتيجة الشعرية على شكل قصيدته "نشيد الجبل الأبيض"، ذلك الجبل الذي تسلّقه برفقة شخصية بارزة: سوسير،

أيتها الهوة السحيقة! عندما أوجّه بصري صوبك
أبدو كأنني في شطحة متعالية وغريبة
وأجد الإلهام في فنطازيتي المنفصلة ذاتها.

وفي مقدّمته لمؤلّف ماري شيلي "قصة رحلة الستة أسابيع" (1817م)، كتب: "كُتبت القصيدة تحت التأثير الآني للمشاعر العميقة والقوية التي أثارتها تلك الأشياء ذاتها التي سعت إلى وصفها، وفي تدفق النفس الهائج المائج تبحث عن الاستحسان لأنها تسعى لمحاكاة الروح

البرية التي لا تُروَّض والجلال المتعالي من حيث انبثقت تلك المشاعر"[125].

وفي الفترة ذاتها تقريبًا، كان بعض الرومنسيين يتجهون جنوبًا نحو جبال الألب، بينما يتّجه غيرهم شمالاً نحو المرتفعات الإسكتلندية، يبحثون بدورهم عن المناظر الطبيعية البرية والوعرة والجامحة. وكان على المسافرين انتظار حلول السلم النهائي في أعقاب التمرد اليعقوبي سنة 1745م كي تصبح المنطقة آمنة ويمكن زيارتها دون مرافقة عسكرية. وقد ازدادت جاذبيّتها في ستينيات القرن الثامن عشر الميلادي، بفضل النجاح الباهر لثلاثة أجزاء من "الترجمات النثرية" لأشعار نُسبت إلى مؤلّف من القرن الثالث الميلادي يُدعى أوسيان، وهو ابن فينغال البطل الكاليدوني العظيم الذي هزمت عصابة محاربيه جيشًا حاول غزو بلاده. وقد نشرها مُعلّم يُدعى جايمس ماكفرسون يتبيّن دوره في هذا المشروع في عنوان الجزء الأول: "مقاطع من الشعر القديم، مُجمّعة في مرتفعات إسكتلندا ومُترجمة من لغة بلاد الغال أو الأرس". وتُؤكد المقدمة دونما تردد "أنّ القراء يمكن أن يعتمدوا على هذه المقاطع بوصفها بقايا أصلية من الشعر الإسكتلندي القديم". وعلى الرغم من استحالة تحديد التاريخ بدقة، إلاّ أنّ "الأعراف في البلاد التي كُتبت فيها تُرجعها إلى عهد قديم جدًّا، وممّا يدعم هذا الاعتقاد روح القصائد ذاتها وإيقاعها" ويُقال إنّ الأبيات مرّت من جيل من الشعراء إلى آخر[126]. ويبدأ المقطع الأول على النحو التالي:

فينفيلا: محبوبي ابن الروابي، يركض وراء الغزال بينما تلهث كلابه الرمادية إلى جانبه وتصفّر الريح في أوتار قوسه. سواء كنت في منبع الصخرة أو في نهر الجبل، وعندما يتمايل القصب مع الريح ويمر الضباب من فوقك، دعوني أقترب من حبي دون أن يشعر بي

لأنظر إليه من وراء الصخرة. كنت جميلاً لمّا رأيتك أول مـــرة قـــرب السنديانة القديمة لبرانو، وكنت عائدًا من الصيد وأنت الأجمل من بين أصدقائك[127].

وعلى الرغم من أنّ باحثًا حديثًا رمى جانبًـــا أعمـــال أوســـيان مصرّحًا بأنها "غير قابلة للقراءة... ومملة بطريقـــة تفـــوق الوصـــف، وشخصياتها شاحبة مثل الأطياف التي تمنحها آليتّها الخارقة"[128]، إلاّ أنّ العديد من المعاصرين نعتوه بهوميروس الإسكتلندي. وإضافة إلى ذلك، لم تكن إسكتلندا وحدها التي منحته ذلك القبول المنتشي، فقد حصـــل على تشجيع مبكّر من شخصية من قامة غوته نفسه في كتابه "عذابات الشاب فيرتر". وعندما قابل فيرتر لوت فيما ظهر لاحقًا أنّـــه لقاؤهمـــا الأخير، قرأ عليه بعض أشعار أوسيان من ترجمته تلبية لطلبه. وكان لها تأثير شديد فيه: "تهاطلت الدموع بسخاء من عينَي لوت، وأحسّـــت بالراحة في قلبها عند سماع قراءة فيرتر. رمى بالأوراق جانبًا وأمســـك بيدها ثم بكى بحرقة شديدة. وضعت لوت رأسها على اليد الأخـــرى وأخفت عينَيها بمنديلها. كان كلاهما مضطربًا جدًّا"[129]. ولمّـــا عـــاد للقراءة ما لبث قليلاً حتى فقدت السيطرة كليّة على نفسها: "اضطربت أحاسيسها، ضغطت بيديها على صدرها وانحنت في حركـــة حزينـــة باتجاهه حتى التقت وجنتيهما المبلّلتَين. تاها بعيدًا عن العالم". لكنّ ذلك لم يدم طويلاً للأسف، إذ أسرعت لوت بالخروج من الغرفة قائلة لفيرتر إنها لن تقدر على رؤيته مجدّدًا. وفي اليوم التالي، أطلق النار على نفسه.

ومع نهاية القرن، كانت أشعار أوسيان قد تُرجمت إلى الإيطاليـــة والفرنسية والألمانية والبولنديـــة والروســـية والدنماركيـــة والإســـبانية والهولندية والتشيكية والمجرية، أي بعبارات أخرى إلى لغات أكثر مـــن اللغات التي تُرجم إليها أي عمل محرر بالإنكليزية خلال القرن الثـــامن

عشر، باستثناء رواية روبنسون كروزوي[130]. وكما وصف ذلك ماثيو أرنولد كانت تصبّ "مثل سيل من الحمم عبر أوروبـــا"[131]. في ســـنة 1770م كتب هيردر لصديق له: "إذا ما بلغـــت ذات يـــوم ســـواحل بريطانيا، سوف أركض لمشاهدة بعض المسارح ومقابلة غاريك وإلقاء السلام على هيوم، ثم أنطلق إلى بلاد الغال وإسكتلندا فالجزر الغربيـــة التي يرقد في إحداها ماكفرسون، أصغر أبناء أوسيان سنًّا"[132]. ومـــع ذلك ارتفعت عاليًا منذ البداية أصوات بعـــض الشخصـــيات النافـــذة لتشكّك في أصالة الأشعار. كما أنّ السخرية التي طبعت ما قاله عنـــها الدكتور جونسون يمكن إغفالها، لأنها مثال آخر لكرهه الشهير لكل ما هو إسكتلندي. ويمكن أن يكون النقد الشديد الذي أظهره المثقفـــون الأيرلنديون بدوره منحازًا، لأنهم كانوا مغتاظين من أنّ أبطالهم صُنّفوا على حساب إسكتلندا. لكن الأمر مختلف فيما يتعلق بدافيد هيوم الذي تراجع عن إسناده السابق وقال لزميله الإسكتلندي جايمس بوسويل: إنّ الأشعار كلها مزيّفة، مضيفًا أنه لا يصدّق أنّ "فينغال" قصيدة قديمـــة "على الرغم من أنّ خمسين من سكان المرتفعات من ذوي المـــؤخرات العالية" سيقسمون أنها كذلك[133].

وهي بالفعل لم تكن قصيدة قديمة. لم يجمع ماكفيرسون "فينغال" أو "تيمورا" (القصيدة الملحمية الأخرى في المجموعة) بل كتبها بنفسه أو - بالأحرى - ترجمها من القصائد الغالية التي ألفها ابن عمه لاشـــلان ماكفيرسون المختبئ في ستراثماشاي، بمساعدة إيوارت ماكفيرسون[134]. وما زالت المسألة تثير جدال النقاد الأدبيين[135]، لكن ينبغي ألاّ نتوقف عندها في هذا المقام أكثر من اللزوم. والمهمّ في ظاهرة أوسيان هـــو ردّ الفعل الواسع والدائم الذي حفّزته عبر أوروبا، على الرغم من أنه يجوز أن نضيف أنّ هذا الردّ في حد ذاته يشير إلى أنّ القصائد التي أســـندت

إليه كان لها فضل أدبيّ وقيمة تاريخية تفوق ما يمكن لشخص تنتابه الشكوك مثل هوغ تريفور روبر أن يقرّ به. وتشهد ثلاث لوحات على أقل تقدير على قدرتها الإيحائية: لوحة جيرار بعنوان "أوسيان يدعو الأشباح بنغمة قيثاره" (1801م)، ولوحة جيرودي "أوسيان يستقبل أشباح الأبطال الفرنسيين" (1802م)، وإينغر "حلم أوسيان" (1813م). وقد أمر بإنجازها كلها نابليون الذي حمل معه أشعار أوسيان في حملته الأولى لما وراء البحار (مصر) والأخيرة (سانت هيلين)[136]. كما كان نابليون من أشدّ المعجبين بأوبيرا جان فرنسوا لوسيور بعنوان "أوسيان" أو "الشعراء الملحميون" التي عُرضت أول مرة بعد فترة وجيزة من تتويج الإمبراطور الجديد سنة 1804م. وقد أكّد نجاحها المنقطع النظير - سبعون عرضًا في العقد الأول - مكانة لوسيور بوصفه الموسيقار الرائد للنظام النابليوني[137].

أُتيح الكتاب للقراء في ترجمته الفرنسية منذ سنة 1777م[138]، وهو ما ساعد بصفة ملحوظة على انتشار صيت أوسيان عبر القارة. كما انتشرت كذلك الرغبة في اكتشاف الملاحم الشعبية القديمة وإعادة إحيائها، وعند الضرورة اختلاقها. "حكاية حملة إيغور" قصيدة ملحمية مؤلّفة باللغة السلافية الشرقية القديمة اكتُشفت سنة 1791م في أحد الأديرة ونشرت سنة 1800م، وقدّمت للقوميين الروس تلك الأصالة الثقافية التي أحسّوا أنهم بحاجة إليها. تعود الحكاية لثمانينيات القرن الثاني عشر الميلادي، وتسرد وقائع الحملة التي قادها يغور، أمير نوفغورود، ضد القبائل التركمانية الرحّل. وعلى الرغم من الشكوك التي تُثار بين الفينة والأخرى، فهي تكاد تكون بالتأكيد أصلية[139]. وقد رحّب بها المعاصرون بحفاوة، كما كانت حال "الأشعار الروسية القديمة" لمؤلّفها كيرشا دانيلوف، المنشورة بعد أربع سنوات[140].

وبالتأثير ذاته لكن بمصداقية أقل، أُعلن عن اكتشـــافات مختلفـــة في الأقاليم البوهيمية لإمبراطورية هابسبورغ، حيث احتدّت بسرعة المنافسة الثقافية بين الألمان والتشيكيين في الربع الأول للقـــرن التاســـع عشـــر الميلادي. عندما أسّس الكونت فرنتيشاك كولوفرات حاكم بوهيميا سنة 1818م المؤسسة الجديدة، وردت في إعلانه المحرر بالألمانيـــة إشـــارة إلى المؤسسة الجديـــدة بوصـــفها "متحفًـــا وطنيًّـــا" (*vaterländisches Museum*)، لكن عندما ترجم يوزيف يونغمان العبـــارة إلى التشـــيكية أصبحت "المتحف القومي التشيكي" (*nàrodni ceské museum*)[141].

وفي السنة السابقة لهذا الحدث، أعلن خبير الفلكلور فكلاف هنكه أنّـــه اكتشف مخطوطًا سلافونيًّا قديمًا في قبو تحت الكنيسة في دفور كرالـــوفي. وعلى الرغم من أن المخطوط كان مركونًا أسفل حزمة من السهام تعود لعصر المحارب الحوسيتي العظيم جان زيزكا، إلاّ أنّ الناس اعتقـــدوا أنـــه أقدم من ذلك بكثير[142]. كان المخطوط جزءًا من عمل أكبر حجمًـــا، ويشمل أشعارًا تقول للتشيكيين ما كانوا يعرفونه مسبقًا دون أن يملّوا من سماعه مرارًا وتكرارًا:أنهم ينتمون إلى ثقافة ضاربة في القدم، وأن ماضيهم يتميّز بأعمال مقاومة بطولية ضد الناطقين بالألمانية الذين احتلوا بلادهم. وفي إحدى القصائد على سبيل المثال، وعنوانها "وطنية" بكـــل بســـاطة، يتّحد المحارب العظيم زابوج (أي المدمّر) مع سلافوج (المجيـــد) لهزيمـــة الطاغية الألماني الشرير لوديك الذي يقتله زابوج في معركة واحدة[143].

عُرفت هذه المجموعة باسم "مخطوط كرالوفيدورسكي". وكانت لمخطوط "محاكمـــة ليبـــوس" (وعُـــرف لاحقًـــا باســـم "مخطـــوط زيلينوهورسكي") أهمية أكبر، وقد أرسله مجهول في السنة اللاحقة، أي عام 1818م، إلى الكونت كولـــوفرات[144]. ورغـــم أنّ المخطـــوطين مزوّران بأيدي هانكه، إلاّ أنّ ذلك لم يعق قبولهما على نطاق واســـع.

وبالفعل، توالد المخطوطان لينتجا مؤلفات أقل تزويرًا، جرى تأليفها خصّيصًا لمنحهما مزيدًا من المصداقية[145]. أصبح هانكه بطلاً قوميًّا، وكان قد قاضى بما فيه الكفاية صحيفة غير حكيمة تساءلت حول صحّتهما. وعندما تُوفّي سار في جنازته 20.000 شخص و400 حامل مشعل ووجهاء تشيكيون من كل شرائح المجتمع[146]. وكما صرّح بكل وقاحة زميله في التدليس، فإنّ مختلقي "الكذبات الورعة" قدّما "إسهامات أكثر بكثير إلى ثقافتنا من الرجال الذين جرّدوا قرونًا من التاريخ من محتوياتها نتيجة إفراطهم في النقد"[147].

وفي هذه الأثناء، تبيّن أنّ عمليات التزوير التي قام بها هانكه أصبحت "حدثًا محوريًّا في تاريخ القومية التشيكية"[148]. وكان من بين مشيّعي جنازته أهمّ زعيم تشيكي في النصف الأول للقرن التاسع عشر الميلادي، فرانتيساك بالاكي الذي دوّن في مذكّرته سنة 1819م: "قرأت أوّل مرة في بداية هذا الصيف ببهجة لا توصف م.ك. [مخطوط كرالوفيدورسكي]... لقد نلت المجد يا وطني! ومرة أخرى، رفعت رأسك عاليًا بينما تنظر إليك الأمم بإعجاب". فمع تقدمه في السن يبدو أنّ شعلته لم تخبت، فكتب بعد مرور أربعين سنة: "نحن المعاصرين القدامى الذين شهدوا الجهد الموجّه لتشكيل وتنمية لغة أدبية تشيكية وساهموا فيه قبل سنة 1817م، نقدر أن نخبركم كيف أنّ اكتشاف م.ك. فتح في لمح البصر عالمًا جديدًا أمامنا، عالمًا لم نكن نتوقّعه"[149].

قدّمت المخطوطات مادة للرسامين والموسيقيين، وكذلك للشعراء والروائيين. وعندما افتُتح المسرح الوطني لمدينة براغ يوم 11 يونيو 1882م، كان العمل المختار للاحتفاء بهذه المناسبة "ليبوز" لسميتانا مع نص كلامي أوبرالي من تأليف جوزيف فانزيغ، الذي تأثر بشدة بالمخطوطات المزوَّرة. لم يكن العمل أوبيرا بقدر ما كان عرضًا موسيقيًّا يحتفل بأسطورة

التأسيس التشيكية للقرن التاسع الميلادي، عندما عثرت البطلة تشيك على الفلاح القوي برامسيل الذي سيصبح زوجها، وتؤسس معه السلالة التشيكية العظيمة التي ستحكم الأقاليم البوهيمية خلال القرون الأربعة اللاحقة. ويسرد ليبوز في المشهد الأخير سلسلة من الرؤى ينكشف فيها المستقبل المجيد – وإن كان مضطربًا – للتشيكيين. وعندما تصل إلى فترة الاضطهاد على أيدي الحوسيتيين، يرتفع الضباب وتتبلل عينا البطلة، لكنها تختتم قائلة: "هذا ما أحسه بشدة وأعلمه في صميم قلبي: لن يهلك أبدًا شعبي التشيكي العزيز، سوف يقاوم ويخرج سالمًا من كلّ أهوال الجحيم!"، وكان يمكن للجمهور أن يضيف بينما هو يقف للتصفيق: "بما في ذلك الألمان المتوحشون وأسيادهم النمساويون الهابسبورغ"[150].

وبالطبع، كان للألمان أساطيرهم كذلك، وليس من باب الصدفة أن تُزهر خلال الحقبة الرومنسية. ومن بين الأدبيات الكثيرة جدًّا المتوافرة (جمَع الإخوة غريم ما يزيد على خمسمئة)، راجت ثلاث أساطير بوجه خاص. تتعلق الأولى بالإمبراطور العظيم فريدريك برباروسا في العصر الوسيط (1122–1190م). وعلى الرغم من أنّ رواية "الحروب الصليبية الثالثة" تصرّ على أنه غرق، فإنّ ذلك لم يحصل حسب الأسطورة. لقد حُمل بمعجزة إلى مغارة تحت جبال كيفهاوزر في تورينغن، حيث ظلّ نائمًا في انتظار أن يناديه الشعب الألماني ساعة الحاجة[151]. وفي الواقع جرى توحيد ألمانيا دون المساعدة المرئية لبرباروسا، غير أنّ ذلك لم يمنع جمعية القدماء المتبّين من تشييد معلم عملاق فوق الجبل لتخليد ذكراه، يبلغ ارتفاعه ثمانين مترًا.

وتتّسم أسطورة هرمان (أرمينيوس باللاتينية) الشرسكي بمزيد من الحيوية، وهو قائد القبائل الألمانية التي ألحقت هزيمة بالفيالق الرومانية بقيادة فاروس في غابة توتوبرغ سنة 9 ميلادية. عرفت هذه الأسطورة

شهرة أولية في بداية القرن السادس عشر الميلادي، وليس من باب الصدفة أن تكون هذه الفترة حقبة تجييش القوميات. كتب في سنة 1529م الوطنيّ المعتنق مذهب لوثر والفلسفة الإنسانية حوارًا سمّاه "أرمينيوس"، يُدافع فيه البطل عن قضيته في محكمة الأموات، ويربح مكانًا شرفيًا بوصفه "بروتوس الجرماني"، أي المناضل من أجل الحرية ضد الهيمنة الأجنبية[152]. ثم خفت الاهتمام بالروح القومية خلال الصراعات الدينية والأهلية التي استفحلت في الإمبراطورية الرومانية المقدسة خلال القرن الذي تلا وأكثر، و لم ينتعش مجدّدًا إلاّ في أوساط القرن الثامن عشر الميلادي. استلهم فريدريش غوتليب كلوبشطوك من أوسيان لتلحين ثلاثية كبرى: *معركة هرمان* (1769م)، *هرمان والأمراء* (1784م)، *موت هرمان* (1787م). ومن بين الفضائل الألمانية التي أعطاها كلوبشطوك شكلاً شعريًا، كان التواضع والعفة والتقوى والروح الإنسانية والأخلاق وتكريس النفس للعدالة ونكران الذات[153]. لم يكن ممكنًا مقاومة هذا المزيج من المجد العسكري ورضا المرء عن أخلاقه، مما منح إلى نسخة كلوبشطوك من الأسطورة تأثيرًا مباشرًا ودائمًا في الزمن. وتكاد تحتوي كل المجموعات الأدبية المختارة لنهاية القرن الثامن عشر الميلادي مقتطفات منها، وبقيت مُستخدَمة لبثّ الحماسة للقضية الوطنية لحرب التحرير سنة 1813م[154].

وقد أسّس كلوبشطوك مع غيره من مؤلّفي هرمان مجموعة من المراجع السيميائية لتمييز الهوية القومية الألمانية. ومقابل النظام الحضري والتعقيد الرومانيين قدّموا خشونة الحياة البرية الجامحة للغابات الألمانية. وفي معركة هرمان، تصطفّ الطبيعة نفسها مع الجانب الألماني، فتُرسل الأمطار الجارفة والعاصفة الرعدية لإعاقة تقدّم الرومان، قبل أن تطوقهم بالنهر والغابة، بينما تكتسح الغربان الناعقة السماء، ويُسمع صفير النسور وهي

تُنشد نشيد الثأر[155]. وكانت أكثر الصور شعبية من بين هذه الاستعارات الطبيعية صورة شجرة السنديان الألمانية، رمز القوة والقِدم والدوام:

يا وطن الأسلاف، يا وطن الأسلاف!
أنت مثل السنديان الأعظم
الذي يُظلّ كل شيء بظلّه
في أعماق بساتين الغاب،
أنت السنديان الأعلى قامة والأكثر قِدمًا وقدسية،
يا وطن الأسلاف![156].

كان هذا الجمع مع العناصر الطوبوغرافية مستخدَمًا في كثير من الأحيان. وعندما كتب هيردر سنة 1772م خلال زيارة للغابة التوتونية رسالة إلى التي ستصبح زوجته لاحقًا، ربط بين الجغرافيا والتاريخ والشخصية القومية: "أنا الآن في البلاد، في منطقة هي أجمل وأقسى وأكثر منطقة ألمانية رومنسية في العالم. هو التراب ذاته الذي حارب فيه هرمان وهُزم فيه فاروس، وما زال واديًا مخيفًا ووعرًا ورومنسيًّا تحيط به جبال فريدة من نوعها. وعلى الرغم من احتمال ضياع الكثير من البسالة الألمانية ومن المُثُل العليا الكلوبشطوكية المتعلقة بالأخلاق والعظمة، فإنّ الروح ما زالت ميّالة - باعتبار السلوك الجريء المتفرّد لألمانيا - إلى الاعتقاد أن هنالك طبيعة ألمانية جميلة ووعرة[157].

آلت تجربة الثورة الفرنسية ونابليون، ولا سيما الهزيمة المذلّة للبروسيين في يينا وعاورشتاد سنة 1806م، إلى كتابة أسطورة هرمان بمزيد من التطرّف. وجاء أشدّ التصريحات تطرّفًا من هاينريش فون كلايست في مسرحيّته *معركة هرمان* لسنة 1808م. استخدم جميع العناصر من النُسخ السابقة - الحرية، الكراهية، الثأر، التعطش للدماء، التباين بين الفضيلة الألمانية والرذيلة الرومانية - وكثّفها لدرجة لا يمكن نعتها إلا بالمَرَضيّة.

ومع اقتراب الفيالق الرومانية عابرة الأراضي الشرسكية، تأتي التقارير التي تشير إلى النهب والحرق والبشاعات المروّعة. وفي هذا الصدد، يُذكر على سبيل المثال أنّ جنديًا رومانيًا تخاصم مع امرأة أنجبت طفلاً منذ مدة وجيزة، فما كان منه إلاّ أن افتكّ الرضيع من صدر أمّه وضربها به حتى الموت؛ ولمّا أُخبر قائده بذلك هزّ كتفَيه بلامبالاة. ويروي شاهد عيان آخر أنّ الرومان قطعوا شجرة سنديان مقدّسة يبلغ عمرها ألف سنة، مُكرّسة لووتان. أمّا الشراسكة الذين حاولوا أن يُقاوموا، فقد أُحرقت قُراهم. لم تُروّع هذه الحكايات هرمان بل استمتع بها وزاد من عنده في زاد الرعب والبشاعة، مُصرًّا على ضرورة نشرها ومؤكّدًا أنّ الرومان أجبروا الشراسكة على الركوع على رُكَبهم وعبادة الآلهة الرومانية. وبالفعل، ها هو يُعطي أوامره للشراسكة بالتنكّر بمظهر الرومان والخروج لحرق وتدمير الأماكن التي لم يصلها الرومان.

وكما يشير كل ذلك، لن يوقف هرمان الذي أبدعه كلايست أيّ شيء ليُلحق الهزيمة الكاملة بالعدو ويسحقه سحقًا. وعندما يبلغه أنّ فتاة شيروسكية اغتصبتها عصابة من الجنود الرومان ثم قتلها والدها، يُعطيه الأوامر كما يلي:

احمل ابنتك العذراء المُغتصبة إلى كوخك!
هناك خمسون قبيلة ألمانية
لذلك خذ سيفك الحاد
وقطّع جسمها إلى خمسين إربة.
أرسل مع مبعوث قطعةً من جسدها
إلى كل قبيلة من الخمسين.
وسوف أمنحك خمسين حصانًا.
وللأخذ بثأرك، سوف يتقاطر الناس

من كلّ أرجاء ألمانيا
وسوف تصرخ الرياح العاصفة عبر الغابات:
الانتفاضة!
وسوف تزمجر الأمواج التي ترتطم بالساحل:
الحرية!

شعب *الشراسكة* [يردّد]
الانتفاضة! الثأر! الحرية![158].

وفي الجانب المقابل من مقياس الحدة والمغالاة، نجد لوحة رسمها دافيد فريدريش سنة 1812م عنوانها "قبور الأبطال القُدامى". وهي تُصوّر واديًا سحيقًا مكسوًّا بالأعشاب فيه بعض القبور المتناثرة. ويسوق النص المنقوش على التوابيت الحجرية رسالة وطنية: "سلام على قبرك أيها المنقذ زمن الشدة"، "الشاب النبيل، منقذ وطن الأسلاف"، "تضحية نبيلة من أجل الحرية والعدالة". ويلتفّ حول القبور المهشمة في الخلفية المكتوب عليها "أرمينيوس" ثعبان مرقّط بألوان العلم الفرنسي الثلاثيّ الألوان. وسواء خُرّب قبر هرمان أو كسره بنفسه فالرسالة واضحة: الصيادون الفرنسيون الذين يمكن مشاهدتهم في الخلفية عند مدخل المغارة آثمون[159]. وعندما رسم فريدريش لوحته سنة 1812م لم يكن ليعلم أنّ نابليون سوف يواجه كارثة في روسيا ستقود إلى انهيار إمبراطوريّته. ومع ذلك، حتى عندما انهزم على أيدي قوى التحالف في لايبزيغ في أكتوبر من سنة 1813م، لم يُغيّر فريدريش أسلوبه التلميحي. وفي لوحة "الصياد في الغاب" التي أنجزها سنة 1814م، يصف ببساطة الصياد الفرنسي تائهًا وسط الغابة، ويبدو كالقزم قرب أشجار الصنوبر التي ترمز إلى الموت، بينما ينعق غراب على شجرة مُفرّجًا عن كربته[160].

والأسطورة الألمانية الكبيرة الثالثة، والأغزر إنتاجًا من الناحية الفنية "نشيد نيبلونغ". وهو من تأليف شاعر مجهول من منطقة نهر الدانوب ما بين باساو وفيينا في أواخر القرن الثاني عشر الميلادي، وتستوحي موضوعها من تقليد شفهي أكثر قِدَمًا. وقد شكّل عدم معرفة الكاتب الأصلي نقطة جذب للرومنسيين، ويقول جاكوب غريم في هذا الصدد في دراسة حول أعماله: إنّ هذا الغياب "أمر مألوف في كل الأشعار الوطنية ويجب أن يكون كذلك لأنّها تنتمي لكلّ الشعب"[161]. جرت إعادة اكتشاف هذا العمل في مكتبة نمساوية سنة 1755م وتُرجم من الألمانية الفصيحة القديمة إلى الألمانية الحديثة، وتطلّب قبوله من قِبل القرّاء مرور زهاء جيل بأكمله. لكن على الأقلّ لم يكن هناك جدال حول صحّته، لأنّ خمسة وثلاثين مخطوطًا ظهرت في النهاية على السطح، أحد عشر منها مكتمل. وبازدرائه المعتاد تجاه أدبه الوطني، صرف فريدريك العظيم نظره عنه قائلاً "إنه لا يستحق حتى طلقة ناريّة"، لكن في العقد الأخير للقرن الثامن عشر حياه القرّاء بوصفه *الإلياذة* الألمانية[162]. نُشر العمل نثرًا وشعرًا في إصدارات لا تُحصى، بل إنّه صدر حتى على شكل كتاب الجيب كي يحمله الجنود معهم في حملاتهم العسكرية[163]. وأصبح بعد فترة وجيزة من أكثر الأعمال الأدبية احتواءً على الرسوم، مع استثناء وحيد: الكتاب المقدّس. وجلب شخصيات بارزة من بينها هاينريش فوزالي، وبيتر كورنيليوس، وكارل فيليب فوهر، وجوليوس شنور فون كارولسفيلد[164].

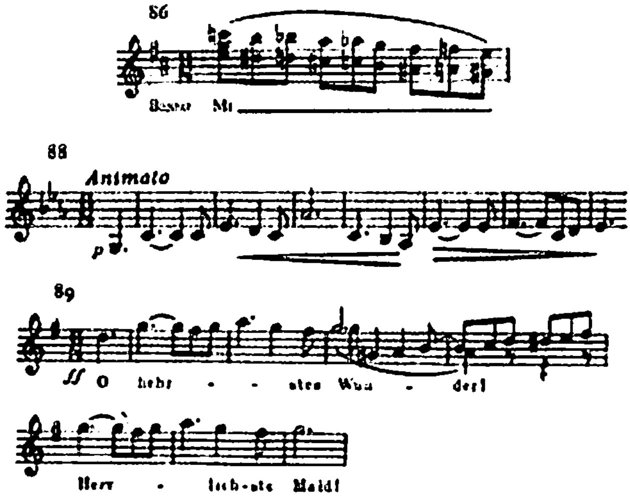
ومن بين الفنّانين المبدعين الذي استوحوا "نشيد نيبلونغ"، كان أكثرهم طموحًا الموسيقار ريتشارد فاغنر بالطبع. كتبَ فاغنر ولحّن الدراما الموسيقية الرباعية "خاتم نيبلونغ" ما بين 1848 و1874م، وأدّاها

كاملة أول مرة في مسرح بايرويْت سنة 1876م، وتُعدّ هذه المعزوفة من أعظم إنجازات الثقافة الأوروبية. وليس من الضروري أن نتّفق مع و. هـ. أودن في قوله: إنّ فاغنر كان "من أعظم عباقرة الموسيقى في الدنيا"[165] كي نُقدّر قوّة المعزوفة حق قدرها. ومن المؤكّد قطعًا أنّ "الخاتم" ليس إخراجًا موسيقيًّا لـ "النشيد"، كما قال فاغنر للأميرة ماري فيتغنشتاين بكلّ أريحية سنة 1857م: "ما يحدث معي هو أنّني نادرًا ما أقرأ ما هو أمامي، بل أقرأ ما أريد أن أرى فيه"[166]. وبالفعل، فقد أخذ من الملاحم الأيسلندية أكثر ممّا أخذ من "النشيد"، ولا سيمّا من "إدّا" بشكلَيها النثري والشعري، ومن "ملحمة فولسونغ". غير أنّ النتيجة كانت فاغنيرية محضة بشكل لا لَبس فيه.

ولم يُثِر اهتمامَه سيرُ الأحداث في الملحمة ولا شخصياتها بقدر ما جذبته مكانتها الأسطورية. بلغ بفاغنر الاعتقاد أنّ الأسطورة "صحيحة في كل الأزمان، ورغم أنّ محتواها مُختصر، فهي لا تنضب عبر الأزمنة"[167]. الأسطورة وحدها قادرة على التعامل مع الماضي والحاضر والمستقبل والبقاء صالحة على الدوام وعلى الصعيد العالمي: "الشيء الفريد في الأسطورة الذي لا يقبل المقارنة أنّها صحيحة على الدوام، وهي في أقصى اختصاراتها لا تنضب عبر الأزمنة. وتتمثّل مهمّة الشاعر في تأويلها فحسب"[168]. في الأسطورة "يكاد يختفي كلّية الشكل التقليدي للعلاقات الإنسانية التي لا يمكن تفسيرها إلاّ بالتفكير التجريدي. وبدلاً من ذلك، يظهر ما هو مفهوم على الدوام وما هو بشريّ محض، يظهر في شكل ملموس لا يمكن محاكاته"[169]. وبالفعل، كان فاغنر في "الخاتم" يسعى لتحقيق أمل نوفاليس (الذي أخذ منه الكثير) الذي ينتظر قدوم الزمان "الذي يعود فيه العالم إلى حياة حرة في حد ذاتها... ويجد الإنسان في الأسطورة والشعر التاريخ السرمديّ الحقيقيّ للعالم"[170].



الموسيقار الألماني الرومنسي ريتشارد فاغنر (1813-1883م)



افتتاحيات معزوفة "رحلة الفالكيري" من المشهد الثالث لأوبيرا "فالكيري"

التى تشكّل العمل الثاني من المجموعة الأوبرالية "خاتم نيبلونغ"

(*Der Ring des Nibelungen*) لريتشارد فاغنر [المترجم]

المُحافظون والثوريّون

أحبَّ الكثيرُ من الرومنسيّين، إن لم يكن جلُّهم، الأسطورةَ لأنها عميقة ومتخصصة وشعبوية، وفي الوقت نفسه قومية وكونية. وقد عثر وردسوارث كعادته، على التعبير الشعري المثالي عندما كتب حول أسطورة بروميثيوس في "الرحلة":

خيالاتٌ في شكلها، لكنّها حقائقُ في معدنها،
حقائقُ هائلة! مألوفة لأُناس
الأزمان الغابرة، دون أن تكون مهجورة في أزماننا"[171].

إنّ هذه الألفة مع التاريخ والأسطورة كثيرًا ما قادت إلى موقف محافظ تجاه قضايا الحاضر. وما كان لردّ الفعل الرومنسي على عقلانية التنوير إلاّ أن يزداد ويتكثّف بسبب إفراطات الثوار الفرنسيين. كان جورج فوستر عاشق كاتدرائية كولونيا الألمانية مساندًا متحمّسًا كذلك للثورة الفرنسية – مبدئيًّا. وقد التحق بالنظام الجديد تحت شعار (*ubi bene ibi patria*)[1]، عندما احتلّ الفرنسيون مدينة ماينز في أكتوبر 1792م. وبدأ يخيب ظنّه عندما شاهد صرامة الاحتلال العسكري، ثمّ زار باريس فتأكد تمامًا من أنّه كان مخطئًا في حسن ظنه بالنظام الجديد. وقد كتب من هناك قبل فترة وجيزة من وفاته في يناير 1794م: "يواجه العالم استبداد العقل، وهو أشدّ الأنظمة الاستبدادية، لا يعرف الشفقة... وبقدر ما تكون القضية نبيلة وعظيمة، يكون تعسّفها

1 عبارة لاتينية تعني حرفيًا: حيث الخير، هناك وطني. [المترجم]

شيطانيًا. إنّ النيران والطوفان، وكلّ أصناف الأضرار التي يُلحقها الماء والنّار ليست شيئًا مقارنة بالدمار والفساد الذي يعيثه العقل"[172].

ومن بين التمثيلات البصرية للبون الشاسع الذي انفتح بين خطابات الثورة الفرنسية وممارساتها، تُعدّ تلك التي أنتجها غويا الأكثر بلاغة. وكما رأينا سابقًا، لم يكن موقفه من التنوير واضحًا البتّة. منحته تجربته الشخصية المباشرة لاحتلال جيوش نابليون المحور الشغف لإبداع أكثر صُوَر الحرب عنفًا "الثاني من مايو" و"الثالث من مايو" احتفالاً بالانتفاضة ضد الفرنسيين وضد قمعهم الوحشي. وكتب غويا بنفسه أنّ غرضه كان: "استخدام ريشته لتخليد أبرز الأعمال أو الأحداث وأكثرها بطولة في ثورتنا المجيدة ضد طاغية أوروبا"[173]. تظهر على اللوحة الأولى مجموعة من المتمرّدين يهاجمون جنودًا فرنسيين في منطقة بوارتا دل صول في مدريد، ونشاهد في الخلفية متمرّدًا يطعن مملوكًا ويسحبه من حصانه بينما يغرز آخرُ سيفه في كتف الحصان. وفي اللوحة الثانية المعروفة أكثر من سابقتها، تظهر زمرة من الفرنسيين الرماة بالرصاص تُعدم مجموعة من المتمرّدين. في يسار اللوحة، تكوّمت جثث المُعدَمين، وفي يسارها ينتظر الأحياء حتفهم. ويتأكّد العنصر الديني من خلال الضحية التي تفتح ذراعيها في الوسط والراهب الراكع على ركبتيه والدير الضخم الذي يُشرف على الأفق المظلم. لا وجود هنا لبطولة رواقية، بل هو مجرد كرب ويأس وغضب وخشية من الموت. ويبرز لنا التباين الشديد إذا ما قارنّا هذه اللوحة برسم المعاصر جاك لويس دافيس المُمجّد لنابليون وحروبه[174]. كما تظهر ذات الفظاعة الفجة في الرسوم المعروفة جماعيًّا باسم "كوارث الحرب" التي يصف فيها غويا مشاهد البتر والقتل والاغتصاب.

أمّا الذين حُرموا من المشاهدة المباشرة لآثار الثورة، فكان ممكنًا لهم مساندة مبادئها. ومن موقعه المريح كفارس أكاديمي في جامعة كونيكسبرغ في أقصى شرق العالم المتحدث بالألمانية، لم ينفكّ الفيلسوف كَنت يؤكد أنّ فرنسا تحرّكت نيابة عن البشرية جمعاء وسعت لبلوغ مرحلة النضج، - لكنّه لم ينفكّ كذلك يقدم ولاءه لمشغّله ملك بروسيا. وكان هيغل بدوره أقرب إلى الممارسة العملية، لكنّه لم يجد أيّ حرج كذلك في فصل فلسفته عن توجهاته السياسية. وفي سنة 1822م بينما كان يُطالب السلطات البروسية باتّخاذ إجراءات عقابية ضد مجلة فصلية انتقدت فلسفته، كان يشيد في الوقت نفسه بالثورة الفرنسية التي أسست تلك اللحظة التي أدرك فيها الإنسان أنه قادر على تشكيل الواقع وفق فكره. وكان يحتسي طوال يوم 14 يوليو حتمًا كأس نبيذ أحمر احتفالاً بذكرى سقوط الباستيل[175].

ولا يمكن بالتأكيد تصنيف أيّ من الفيلسوفَين ضمن قائمة الرومنسيين على الرغم من تأكيد كَنت على تحديد المصير الذاتي وبراعة هيغل في تفصيل أهدافه. رفض جلّ الرومنسيين الألمان الثورة وكلّ إنجازاتها. وكان أكثرهم توهّجًا "الناصريّون" (نسبة إلى الناصرة ومكانتها في المسيحية)، وهم مجموعة من الرسّامين كوّنوا في فيينا سنة 1809م "أخويّة القديس لوقا" المهتمّة عن قصد بالماضي. وانتقلوا سنة بعد تأسيس أخويّتهم إلى روما، لكنّهم لم يقصدوا روما الحضارة الكلاسيكية بل روما التي كانت العاصمة العالمية للمسيحية. وانتقلوا بالفعل للإقامة في دير مهجور اسمه سان إيزيدورو حيث عاشوا حياة جماعية. وقد زاد اعتناق رئيسهم يوهان فريدريش أوفرباك المسيحية في رفضهم للعالم الحديث[176]. وتشمل لوحاته ورسومه: *قيامة لعازر، المسيح وأتباعه في عمواس، دخول المسيح للقدس، رسم ذاتي للكتاب*

المقدّس، *المسيح مع مريم ومرثا*، *دورر ورافائيل يصفّقان أمــام عــرش الكنيسة*، *انتصار الدين في الفنون*، وغيرها[177]. وتتّضح الفوارق الكبيرة جدًّا بين أعماله وأعمال غالبية رسّامي المدرسة النيوكلاسيكية. وتُمثّل لوحةُ فارنس بفور بعنوان *الكونت هابســبورغ والراهــب* مقاربــةَ "الناصريين" للفنّ والحياة، وهي ترمز إلى وحدة العرش ومذبح الكنيسة، من خلال إهداء الحاكم حصانه إلى الراهب، كي يتمكّن من قطع النهر الهائج لجلب قربان السر المقدّس المسيحي إلى أحد أبناء الأبرشية الذي يحتضر[178]. انتشر فنّ الناصريين بصفة ملحوظة ونال شــعبية فائقــة. وتوزّعت رسومهم في كلّ أرجاء ألمانيا والنمسا، وقد ســاعدها علــى ذلك الاكتشاف الحديث للطباعة الحجرية. وهكذا قال الوالد الفخور إلى ابنه أوفرباك سنة 1818م: إنّ "اسمك يركض في كل الأقاليم الناطقة بالألمانية. تحمله الصّحف السياسية وغيرها من المجلات من الجنوب إلى الشمال ومن الغرب إلى الشرق. يصف الناس بمزيــد مــن التفاصــيل رسومك الكرتونية الفرنكفورتية وتلك التي رسمها كورنيليوس الممتاز، ويَعدُّونها إنجازات وطنية عظيمة"[179].

لقد بدأ الناصريون مشوارهم من موقف القطيعة (لأكاديمية فيينا)، بل إنهم مثّلوا بالفعل أوّل قطيعة في حركة الرسم الأوروبــي، لكــنّهم أنهوا مشوارهم متوافقين كلية وبالكامل مع النظام السائد الذي أصبحوا جزءًا لا يتجزّأ منه. ولا غرابة أن يزور مرسَمهم في روما الأمير لودفيغ وليّ عهد بافاريا سنة 1818م، والإمبراطور النمساوي فرنســيس الأول في السنة التي تلتها[180]. والأرجح أنّ الزيارة الأولى أوحت برسم لوحة فرانــز لودفيغ كاتيل بعنوان "وليّ العهد لودفيغ في حانة النبيذ الإسباني في روما"[181]، وهي تتصدّر الأسلوب غير الرسمي لتصوير أميرٍ عــرّاب للفنانين. وكان الناصريون في ذلك الوقت قد رسموا جدارية (الوســيط

المحبّذ لديهم لمجرد طبيعته القديمة) للقنصل البروسي في روما. وتبعها سيل متدفق من الطلبات القادمة من الأمراء الألمان. وبرز من بينهم الفنّان الناجح، بيتر فون كرنيليوس الذي أصبح مدير أكاديمية ميونيخ، حيث أنجز أعمالاً عديدة من ضمنها الجداريات الشاسعة التي طلبها الملك لودفيغ الأولّ لكنيسة لودفيغ الكائنة في شارع لودفيغ[182].

كما اندمج آدم هاينريش مولر بدوره في النظام السياسي السائد، وقد بدأ مسيرته المهنية في خدمة الإمبراطورية البروسية، لكنه قضّى معظمها يعمل مروّجًا إشهاريًّا للمستشار النمساوي الأمير ماترنيخ الذي كافأه بلقب أرستقراطي (ريتر فون ماترنيخ). وبوصفه رئيس المنظّرين السياسيين من بين الرومنسيين الألمان، فقد قدّم الكثير لتشجيع التحالف بين النخبة الفكرية والدولة. وقد أعلن في محاضرة عامة ألقاها سنة 1808م أنّه "لا يمكن التفكير في الإنسان من دون الدولة... الدولة تجسيم لكل احتياجات القلب والروح والجسد... ولا يمكن للإنسان أن يسمع أو يرى أو يفكّر أو يشعر أو يحبّ من دون الدولة، وبإيجاز لا يمكن تصوّره إلاّ في الدولة"[183]. وفي سلسلة من المقالات المؤثرة نشرها في "صحيفة برلين المسائية" التي كان محرّرها وكتب جلّ مقالاتها مع هاينريش فون كلايست، حاجج مولر في أنّ على الأكاديميين أن يتخلّوا عن مواقفهم المفرطة في الانتقاد والسلبية، وعن "رغبتهم العقيمة النهمة في المعرفة". ثم واصل قائلاً إنّه لّما كانت العقيدة المسيحية في أوج عزّها، كانت كل العلوم ذات مرجعية دينية تعطيها مغزى، لكن في العصر العلماني الراهن لن يجد العلماء الحيوية والشكل الضروريّين إلاّ من خلال خدمتهم التطوعية للدولة[184]. ومن نافلة القول أن نضيف أن الأمراء الألمان أمسكوا مبتهجين بغصن الزيتون هذا. ولّما وضع فريدريك ويليام الرابع حجر أساس البوابة الجنوبية لكاتدرائية مدينة

كولن كان يعلن كذلك عن اتحاد العرش والكنيسة والنخبة الفكرية[185].

ومن الجانب المقابل لنهر الراين لم يكن الرومنسيّون الفرنسيّون ينظرون بعين الرضا إلى دولة ثورية عملت جاهدة لإزالة الغموض عن العالم واعتمدت الكلاسيكية الجديدة أسلوبًا رسميًّا لها. بل إنّ الجلافة البراقة لحديث النعمة نابليون كانت بعيدة عن ذوقهم. كان الرومنسيّون الفرنسيون الشبّان الغاضبون الملكيّون والمؤيّدون للأكليروسية شبّانًا غاضبين. وفي الأصل، كان ألفونس دو لامارتين وألفريد دو فيني وفيكتور هوغو مساندين بقوة للأرستقراطية والملكية والنصرانية[186]. واستقال شاتوبريان من خدمة نابليون وذهب إلى المنفى عندما أعدم القضاء الدوق أنغيان البوربوني سنة 1804م[187]. وخلال "المئة يوم" لنابليون، عمل الرسام يوجين دولاكروا حارسًا شخصيًّا للملك لويس الثامن عشر[188].

لم يدم طويلاً في فرنسا التحالف بين العرش والكنيسة. و لم يكن ممكنًا له أن يقاوم الضغط الذي فرضته عودة البوربون الذين " لم يتعلّموا شيئًا و لم ينسوا شيئًا"، وفق الملاحظة الشهيرة لتاليراند. ومع أواسط عشرينات القرن التاسع عشر الميلادي بدأ يعود للساحة أولئك الرومنسيون الذين عارضوا نابليون ورحّبوا بعودة لويس الثامن عشر. وفي رواية هونوري دو بلزاك "الأوهام الضائعة" التي تدور أحداثها سنتَي 1821-1822م، يصل الشاعر الشاب لوسيان شاردون إلى باريس قادمًا من أنغوليم ويُطلب منه في الحال أن يختار صفّه في معركة أدبية وسياسية حامية الوطيس "الملكيّون فيها رومنسيون والليبراليون كلاسيكيون"، ويُنصح بالاصطفاف مع الأوائل لأنّ "الرومنسيّين كلّهم شبّان بينما الكلاسيكيّون عجزة، ولسوف ينتصر الرومنسيون لا

محالة"[189]. وفي سنة 1824م كان فكتور هوغو ما زال يتحدث عن الأدب بوصفه "تعبير المجتمع المتديّن والملكي"[190]، لكن التحوّل الحاسم حصل في تلك السنة، على الأقل بسبب موت لويس الثامن عشر في 16 سبتمبر وتولّي أخيه شارل العاشر العرش، وكان أقل ذكاء وأكثر رجعية. وهكذا ندّد مدير الأكاديمية الفرنسية خلال جلسة علنية بالأدب الرومنسي، وكأنما سعى دون علم إلى تأكيد البرودة التي أصابت الحياة الثقافية. وإفراطًا في الشتيمة، حاجج عميد جامعة باريس، وليس صدفة أن يكون مطرانًا، خلال حفل تسليم جوائز في أنّه يتعيّن إجبار الكتّاب على الالتزام بقواعد الأدب الوطني بعد أن يبلغ الكمال، مثلما حصل خلال العصر الذهبي للويس الرابع عشر[191].

وجد هوغو طريقه إلى اليسار عبر المرور بغرفة إزالة ضغط الإعجاب بنابليون الذي بلغ والده مرتبة الجنرال خلال خدمته له. وقد مثّلت قصيدته "أغنية لعمود ساحة فندوم" لسنة 1827م قطيعة مع البوربون. وبعد مرور ثلاث سنوات، استكمل تحوّله عندما كتب في مقدمة مسرحيّته "هرناني": "الرومنسية في مجملها ليست سوى الليبرالية في الأدب. ولن تكون الليبرالية الأدبية أقل ديمقراطية من الليبرالية السياسية. الحرية في الفنّ والحرية في المجتمع هدفان توءمان ينبغي على كل المفكرين المتوافقين مع أنفسهم والعقلانيين أن يسيروا على خطاهم"[192]. ثم أضاف في رسالة خطها إلى لامارتين في السنة نفسها مشيرًا إلى الرومنسية: "رومنسيّتنا بدورها قضية حرية، وهي كذلك ثورة؛ ولسوف تظلّ سليمة معافاة لتسير جنبًا إلى جنب مع شقيقتها السياسية. ومثل الذئاب، لا تلتهم الثورات بعضها بعضًا"[193].

ثمّ جرى اختبار هذا الوعد خلال الثورة التي أطاحت بملكية أسرة بوربون وحملت إلى العرش لويس فيليب دوق أورليان. وقد نجح

الرومنسيون في هذا الاختبار، على الأقل بالمعنى البصري، بما أنّ معارك الشارع في باريس ألهمت أكثر اللوحات الرومنسية شهرة، أي رسم دولاكروا بعنوان "الحرية تقود الشعب". كما كان العمل التعبير البصري المثالي للتعريف الشهير الذي قدّمه الناقد الفني الفرنسي أوغست جال في كتابه حول صالون 1827م: "الرومنسية في الرسم عمل سياسي، إنّها صدى المدفع الذي أطلق قذائفه سنة 1789م"[194] وكان دولاكروا قد أضاف الشحنة الدرامية على رؤيته الرومنسية لطبيعة الثورة، وذلك بعرضه لوحته "مشاهد من المجازر في كيوس" في صالون 1824م. وهي تصف البشاعات التي قام بها الأتراك على جزيرة كيوس سنة 1822م، وقد أصبحت قضية شهيرة في أدبيات حرب التحرير اليونانية. يُشاهد في اليسار مجموعة أسرى تنتظر نقلها إلى سوق العبيد، وفي اليمين طفل يحاول رضاعة ثدي أمّه الميتة، ويُشرف على المشهد فارس تركي شدّ وثاق فتاة إلى حصانه وهو يسحب سيفه لضرب عنق أمّها التي تتوسّل إليه لإطلاق سراح ابنتها. وقد تضاعف تأثير هذه اللوحة إذ عُرضت جنبًا إلى جنب لوحة أنغر "نذر لويس الثالث عشر" المختلفة عنها تمامًا كما يمكن أن نتخيّل. وبعد مرور ثلاث سنوات، قدّم الفنانان فرصة لمشاهدي أعمالهما لمقارنة الكلاسيكية والرومنسية عندما عرضا كلاً من "موت صردانابالوس" و"تمجيد هوميروس" على التوالي.

كما رسم دولاكروا كذلك صورة معبّرة أخرى استقاها من الحرب اليونانية وتصف اليونان تحتضر على أطلال ميسولونغي، رغم أنّ اللوحة لم تُعرض في الصالون. وهي لم تقتصر على مساندة نضال اليونان للحصول على استقلالها، بل لعلّها كانت كذلك رثاء لبايرون الذي تُوُفّي في ميسولونغي سنة 1824م[195]. ولم تكن هذه الإشادة

منفصلة عن باقي الأحداث، ذلك أنّ إسهام بـــايرون في الرومنســـية الأوروبية التي منحها نكهة راديكالية كان عظيمًا. حوّلته زياراته لشرق المتوسط في سنتَي 1809 و1810م إلى مدافع متحمّس عـــن اســـتقلال اليونان من الحكم التركي. ولا يُعدّ هذا الموقف مســـتحدثًا في واقـــع الأمر، إلاّ أنّ قدرته على التعبير عن دعمه لليونان بلغة شعرية معبّـــرة أعطى للقضية قوة كبيرة ودائمة. وبهذه الأبيات الـــتي ذاع صـــيتها في الإبّان أشهرت قصيدة "الرحلة المقدّسة للطفل هارولد" القضية:

أيها اليونان الجميل، يا أثر قديم حزين لاســـتحقاق قـــد مضى!
أيها الخالد، رغم موتك؛ أيها العظيم رغم انكسارك!
من ذا الذي يقود الآن أطفالك المُشرّدين،
ويُحرّرك من رقّ دام طويلاً حتى أمسى عادة؟[196].

بل إنّ أبيات "دون خوان" المنشورة بعد تسع سنوات ذاع صيتها على نطاق أوسع:

تنظر الجبال إلى ماراثون
وينظر ماراثون إلى البحر،
بقيتُ هنيهة هناك أصغي للإلهام
وحلمتُ أنّ اليونان يمكن أن تتحرّر؛
وإذ أنا واقف قدّام القبر الفارسي
ما كان ممكنًا أن أعُدّ نفسي عبدًا[197].

وبحلول ذلك التاريخ، كان بايرون قد خرج من إنكلترا مـــذمومًا وممتعضًا تُطارده إشاعات لا نهاية لها بالشذوذ الجنسي، تشمل اتهامـــه بزنا المحارم مع أخته غير الشقيقة. لم يُقلّل منفاه من تأثيره في الـــداخل كما في الخارج. حوّله الأوروبيّون إلى أيقونة وقد سُحروا كما تقزّزوا

من أجواء الخطر والفضيحة التي رافقتـه في منفـاه. وفي "التـأملات الشعرية" المنشورة سنة 1802م التي تُعدّ في كثير من الأحيان انطلاقـة الرومنسية الفرنسية، عبّر ألفونس دو لامارتين عن معارضته لاستخفاف بايرون، لكنّه فعل ذلك بطريقة تكاد تُعبّر عن الإعجاب: "أنت الـذي لا يقدر العالم حتى الآن على تسميته، أيها الروح الغريب، سواء كنت بشرًا فانيًا أو ملاكًا أو شيطانًا ماردًا أو أيًّا ما كنت يا بايرون، نفسًـا طيبة أو شريرة، فإنني أحبّ التجانس البرّي لموسيقاك كما أحبّ أثنـاء العاصفة تمازج الصواعق والرياح بصخب السيول الجارفة!"[198]. كمـا أشاد مثقّفون مختلفون على غرار غوته وهايني وبوشكين وميكيـافيتس بعبقريّته الشيطانية. وجاء الثناء الجازم من غوته الـذي صـرّح بـأنّ "بايرون أعظم عبقريّ في هذا القرن... هو ليس من القدماء ولا مـن الحداثيين، إنّه مثل يومنا هذا"[199].

ومن السخرية أن يُعدّ بايرون بطل الرومنسيين بامتياز لأنّه، كما كتب موريس بورا، لم يكن رومنسيًّا قطّ، بل هو من بقايا القرن الثامن عشر الميلادي، وهو أقرب إلى بوب[1] (أو حتى درايدن) ممّا هـو مـن كيتس أو وردسوارث[200]. وإذا كانت أهمية الخيال هـي الـتي تميّـز الرومنسيين كما يؤكّد بورا، فإنّ بايرون أقصى نفسه لأنّه كتب بكـل تهكّم: "هناك موجة اليوم تؤكّد على أهمية ما يطلقون عليه "الخيـال" و"الابتكار" وهما خصلتان شائعتان بكثرة: الفلاّح الأيرلنـدي الـذي احتسى قليلاً من الويسكي سوف يتخيّل ويبتكر أكثر ممّا نجد في قصيدة

1 الإسكندر بوب (Alexander Pope) 1688-1744م كـان شـاعرًا إنكليزيًّا ساخرًا مشهورًا بأشعاره الهجائية وبترجمته أعمال هـوميروس. وجون درايدن (John Dryden) 1631-1700م كذلك شاعر إنكليزي، عُرف بأسلوبه الدقيق والمباشر والمكتمل. ويختلف كلاهما عن الرومنسيين في الأسلوب والمقاربة الشعرية. [المترجم]

حديثة"[201]. وكما كتب كيتس إلى أخيه في سنة 1822م: "تتحدّث عن لورد بايرون وعنّي بينما هناك فرق عظيم بيننا، فهو يصف ما يراه وأنا أصف ما أتخيّله. إنّ مهمّتي هي الأعسر، ألا ترى البون الشاسع؟"[202] كان بايرون ساخرًا وهجّاءً ومرتابًا ومتهكّمًا، ولو شارك في مسابقة أقرب الشعراء لنوفاليس لأخفق بالتأكيد.

غير أنّ بايرون آمن بشدة بالقضية اليونانية، وهو الذي حوّل موالاة الهيلينية إلى حركة أوروبية[203]. وهكذا، لّما اندلعت حرب تحرير اليونان سنة 1821م، كان الرأي العام الأوروبي جاهزًا لمساندتها بحماسة. ثمّ إنّ موت بايرون في ميسولونغي في 19 إبريل 1824م منحه صكّ البطولة، وإن كان تُوفّي من الحُمّى وليس على يد العدوّ. انتشرت صوره على نطاق واسع عندما كان حيًّا، أمّا بعد موته، فلم تزاحمها في شعبيّتها إلاّ صور نابليون[204]. لا يمكن تقييم تأثيره بدقة على الحركة التي قادت آخر المطاف إلى استقلال اليونان سنة 1832م، لكنّه كان كبيرًا بالتأكيد. وكتب مؤرّخ التيار الموالي للهيلينية: "للمقاومين الميدانيين الموالين للهيلينية كان مصدر إلهام عمليّ؛ لليونانيين، كان شاعرًا وبطلاً وإلهًا. إنّ إسهامه في تحرير اليونان لا يُضاهى"[205].

ولّما عاد النظام القديم بعد سقوط نابليون واتّسم بمزيد من القمع، مال الرومنسيون باتجاه اليسار. وحتى في بلاد ليبرالية نسبية مثل بريطانيا العظمى (أو المملكة المتحدة كما عُرفت إثر الاتحاد مع أيرلندا سنة 1801م) أثار قمع الحركة الاجتماعية والسياسية الراديكالية ردّة فعل قوية من الرومنسيين الأصغر سنًّا. وكان (البعبع) اللافت للنظر اسمه لورد كاستلريغ، وقد كتب عنه شيلي في "قناع الفوضوية":

التقيت القَتْلَ في طريقي،
كان وجهه يشبه كاستلريغ،

بدا منظره أملس، لكنّه نحس،
تتبعه سبعة كلاب شرسة.
كلّها سمينة، ولا غرابة
أن تكون بحالة ممتازة،
قد كان يسحب من عباءته الواسعة ويرمي لها
واحدًا تلو الآخر، وزوجًا وراء زوج
قلوبَ الآدميين تلوكها[206].

ولّما قتل كاستلريغ نفسه سنة 1822م، كتب بايرون حول قبره في كنيسة وستمنستر:

لن تعرف الأجيال القادمة
قبرًا أعظم شرفًا من هذا:
هنا ترقد عظام كاستلريغ:
قف أيها المسافر وبُلْ عليه[207].

كان هذا الالتزام تجاه الحياة السياسية شائعًا لدى العديد من الرومنسيين البريطانيين. وهكذا، قال وردسورث لأحد زائريه "رغم أنّ العالم يعرفه شاعرًا فقد كرّس اثنتي عشرة ساعة للتفكّر في ظروف المجتمع ومستقبله مقابل ساعة واحدة للشعر"، بينما كتب شيلي لصديقه "أعتبر الشعر خاضعًا للعلوم الأخلاقية والسياسية، ولو كنت بحال جيدة لسعيتُ بالتأكيد للأخلاق والسياسة"[208]. وبينما انتقل كلّ من وردسوارث وساوثي وكولريدج من اليسار إلى اليمين على إثر الحروب الثورية والنابليونية الفرنسية، لم يتوقف الجيل الأصغر عن مهاجمة النظام السائد. وفي "نشيد إلى الحرية" لسنة 1820م، كتب شيلي:

يا ليت الأحرار يجرّون اسم الملك الفاجر
في التراب أو يكتبونه عليه
حتّى تُمسي هذه اللطخة على صفحة المجد
كآثار الثعبان التي تمحوها
الرياح الخفيفة ثم ينغلق الرمل عليها[209].

بل حتى جورج الخامس على هناته كان ابن البلد. وفي البلدان الأوروبية الأخرى كان الانسلاخ عن النظام حادًّا عندما يقترن بالاحتلال الأجنبي. وقد حذّر منذ 1815م الكونت هاينريش فون بالاغارد وهو الحاكم العسكري النمساوي في إيطاليا، حذّر ميترنيخ من أنّ "أهل الفكر والأدب يسعون للكتابة بهدف مشترك، وتحت الشكل الأكاديمي تُغطّي كتاباتهم سعيًا سياسيًّا لجعل إيطاليا سيدة قرارها، وهي فكرة مقلقة حتى كمجرد فكرة طوباوية". كانت صورة الحكم النمساوي لارومنسية إلى حد بعيد، وعلى هذا الأساس - كما لاحظ ذلك الشاعر سيلفيو بيليكو - أن تكون رومنسيًّا يعني أن تكون ليبراليًّا لأنّ "المتطرفين [المحافظين] والجواسيس وحدهم يجرؤون على تسمية أنفسهم كلاسيكيين"[210]. وقد أكّد النمساويون أنفسهم هذا الربط عندما أغلقوا سنة 1819م[211] الفصلية الرومنسية الرائدة "التوافق، ورقة علمية أدبية"[1].

وقد شجّع القربُ الجغرافي للمقاومة اليونانية الساعية للتخلص من الحكم التركي الإيطاليين الذين كانوا راغبين في النسج على منوالها. وحفّزهم بوجه خاص حادثة معروفة جرت سنة 1818م عندما أُجبر سكان بارغا على مغادرة ديارهم إثر تسليم القرية من طرف البريطانيين

1 *Il Conciliatore: foglio scientifico-letterario.*

إلى الأتراك. وقد أوحت الحادثة بعملَين مهمَّين على أقل تقدير، أوّلهما القصيدة الملحمية التي ألّفها جيوفاني بيرشر في منفاه اللندني سنة 1821 ونُشرت سنة 1824م بعنوان "اللاجؤون من بارغا". وكان بيرشر قد ألف قبل ذلك إعلان الرومنسية الإيطالية سنة 1816م على شكل "رسالة نصف جادّة من غريزوستومو إلى ابنه"[212]. والثاني لوحة من أبرز اللوحات الرومنسية الإيطالية، أي رسم فرانشسكو هاييز "اللاجؤون من بارغا". وقد طلب إنجازها الكونت باولو طوزيو من بريشيا الذي طلب في الأصل عملاً كلاسيكيًا، ثمّ أقنعه هاييز بالسماح له برسم موضوع حديث، وعلّق على ذلك لاحقًا قائلاً إنّ "من بين [المواضيع] الكثيرة التي تزاحمت في ذهني، اخترتُ موضوع "اللاجئين من بارغا" الذي يمثّل مشاعرَ وطنية تتناسب جيّدًا مع ظروفنا"[213].

ويوحي ما سبق بأنّ هاييز ورفاقه الوطنيّين تناغموا بكل سهولة مع اليونانيين المضطهدين كما تناغم أسيادهم النمساويون مع المستبدّين الأتراك. وقد اتّضح أنّ آلية التحويل هذه كانت مفيدة جدًّا لتلافي الرقابة، يساعدها في ذلك الشكل الفنّي المفضّل في إيطاليا: الأوبيرا. ولا توجد أيّ بلاد أخرى في أوروبا عُرضت فيها الأوبيرا بقدر ما عُرضت في إيطاليا ما بين 1815 و1860م. وكان هناك في ميلانو ستة مسارح تُعرض فيها الأوبيرا بانتظام بينما كانت خمسة في نابولي ومسرح سادس يعرضها بين الحين والآخر[214]. في سنة 1869م، قال أحد الكتّاب المعاصرين ملتفتًا إلى الماضي: "لا يمكن لمن لم يعش في إيطاليا قبل سنة 1848م أن يتخيّل ما كانت تعنيه الأوبيرا في تلك الأيام. كانت المكان الوحيد للحياة العامة وذهب إليها الجميع. كان نجاح أوبيرا مُعيّنة يشكّل الحدث الرئيسي الذي يهزّ مشاعر سكان المدينة بقوة، ويُعدّون محظوظين لمشاهدتها، ومن ثمة تنطلق الأحاديث حولها لتبلغ كل مناطق

إيطاليا"[215]. وعندما شاهد جمهور الأوبرا من الإيطاليين شعب الغول يقاوم الرومان (في أوبيرا بلّيني: نورما) وبني إسرائيل يقاومون البـــابليين (في أوبيرا فردي: نابوكو)، أحسّوا أنّ ما يجري على الركح يُصـــوّر في الحقيقة نضالهم البطولي الخاص من أجل الحرية[216]. وكمـــا رأينـــا في السابق، انتابت المشاعر ذاتها التشيكيين في بوهيميا بشأن ما اعتـــبروه ظلم النمساويين[217].

أما في أوروبا الناطقة بالألمانية، فقد كانت الفجوة بـــين الدولـــة والمجتمع أقلّ اتّساعًا. ما من شكّ في أنّ السياسات التي سنّها ميتـــرنيخ وفرضها الأمراء الألمان بدرجات متفاوتة من الحماسة أثارت الاستياء، لكنّ أصول الاستبداد كانت محلية على الأقل. وإضافة إلى ذلك فالأمر يتعلّق أولاً وقبل كلّ شيء بالسياسة. وفي كثير من الأقاليم الألمانيـــة، رافقتها سياسات ثقافية ودعم للمبدعين حازت على استحسان النخبة دون مواربة. وكانت ردود الأفعال إيجابية، فخلقت تعدّدًا في المواقـــف تجاه الأنظمة، سواء تعلّق الأمر بفريدريك ويليام الثالث لبروسيا الـــذي اقتنى لوحات كسبار دافيد فريدريش لحساب وليّ العهد، أو لودفيـــغ الأول الذي عهد للناصريين بإنجاز أعمال فنية كـــبرى، أو فريـــدريك أغسطس الأول لسكسونسيا الذي عيّن ريتشارد فاغنر مديره الشخصي للشؤون الموسيقية. وقد لخّص السياسي التحرري فريدريش دالمان على أفضل وجه هذا الوضع بتشبيه الدولة البروسية بـــ "السيف الســـحري الذي يشفي كذلك كما يجرح"[218]. ووجد العديد من روّاد الرومنسية الألمان راحتهم بين أحضان الدولة الدافئة ورعايتها مثل شينكل وشليغل ومولر وكورنيليوس. وكان هناك آخرون طبعًا اختاروا المنفى الداخلي مثل غسبار دافيد فريدريش، بل منهم من اتّجه إلى الحواجز عندما اندلع العصيان المسلّح سنة 1830م و1848–1849م. ويبرز في هذه المجموعة

من النشطاء فاغنر بسبب موقفه المتطرّف الواضح، فكان يتآمر لتحفيز ثورة عنيفة، واقتنى القنابل اليدوية، وحرّض الكتائب السكسونية على التمرّد، وأدّى دورًا نشطًا في الانتفاضة[219]. ثم حالفه الحظ بأن فرّ إلى المنفى في سويسرا بمساعدة صديقه السخيّ على الدوام الموسيقار لِيست.

غير أنّ تجارب الثورة الفاشلة في دريسدن في مايو 1849م صرفت فاغنر نهائيًّا عن أيّ نية للتعاون مع النظام القائم. ووصف في "لوهنغرين"[1] التي أنهى تأليفها سنة 1848م نظامًا طيّبًا لكن تخطاه الزمان، وعلى رأسه الملك هنري صياد الدجاج (وهو اسم مستعار للملك فريدريش أغسطس الأول لسكسونيا) الذي تدبّ فيه الحيوية والنشاط عند قدوم البطل لوهنغرين صاحب الشخصية الجذابة (وهو اسم مستعار لفاغنر عينه). وفي المسودة الأولى لرباعية "خاتم نيبلونغ"[2] التي أنهى تأليفها فاغنر كذلك سنة 1848م يُسمح للرب فوتان بالبقاء على قيد الحياة بعد أن تاب وتعلّم من موت ابنه البكر زيغفريد وانتحار ابنته بروهيلدا. لكن بعد سنة 1849م، قرّر فاغنر وضع حد لحياة فوتان الذي يهلك مع الآلهة الأخرى في محرقة تلتهم النظام القديم.

---

1 وعنوانها الألماني الأصلي *Lohengrin*. أوبيرا رومنسية في ثلاثة مشاهد من تأليف الموسيقار الألماني ريشارد فاغنر (1813–1833م) تروي ملحمة الفارس لوهنغرين، ونالت بعض المقاطع الموسيقية منها شهرة آنية وانتشرت في كلّ أوروبا. [المترجم]

2 وعنوانها الألماني الأصلي Der Ring des Nibelungen. مجموعة تتألف من أربعة أعمال أوبرالية ملحمية للموسيقار الألماني ريشارد فاغنر الذي قضّى 26 سنة في تأليفها. تتّخذ شكل الدراما اليونانية القديمة فتنقسم إلى ثلاث مأساوات وعمل نقدي ساخر. وتتناول المجموعة أسطورة خاتم يسيطر مالكه على العالم ويتقاتل من أجله البشر والآلهة والمخلوقات الخرافية وفق الأساطير اليونانية والغربية الوثنية القديمة. [المترجم]

يُقدّم فاغنر في "الخاتم" نقدًا للعالم الحديث من أشد النقد راديكالية وشمولاً من بين التجارب الرومنسية في هذا المجال. ويتصدّى فيه إلى كلّ أشكال الحكم التعسّفي. فهو لا يقتصر على الاستبداد المباشر الذي يسعى إليه ألبيريش، بل يعالج كذلك السلطة التعاقدية التي لا يظهر أذاها مباشرة والتي يمثّلها فوتان. يتعلّق الأمر في كلتا الحالتَين باغتصاب الطبيعة، الأوّل يسرق ذهب نهر الراين والثاني يقصّ غصنًا من شجرة رماد العالم ليشكّلها على هيئة سيف ينقش عليه التشريعات التي يستخدمها لحكم العالم. ترمي الجريمة الأولى بنهر الراين في الظلام، وتؤشّر الثانية إلى بداية الموت البطيء للعالم الطبيعيّ مع سقوط أوراق النباتات وتعفّن الأشجار وجفاف آبار المياه[220]. وفي كلتا الحالتَين، لا يمكن الوصول إلى السلطة إلاّ بدفع الثمن: الحبّ. وليس ألبيريش وحده الذي يتنازل عن الحبّ، فهذا فوتان يُفسّر لبرونهيلدا في مقطع محوري من الفصل الأول من "فالكيري":

عندما تلاشت لذّات
الحبّ اليافع،
تاق قلبي إلى السلطة:
قادتني الرغبة الجامحة
للهوى المندفع،
وفزتُ لنفسي بالعالم[221].

إنّ الحبّ الأبوي تجاه ابنه زيغموند هو الذي يحبط مخططات فوتان لاستخدام الثورة المُسيطر عليها لاستعادة الخاتم من ألبيريش. تستخدم زوجة فوتان المدهشة إثم الإبن الذي أذنب بزنى المحارم مع أخته زغليندا المفقودة منذ زمن طويل لتتدخل باسم القانون وتضمن أن يُقتل زيغموند بيدَي الزوج المخدوع هوندينغ. وتتبيّن إلى حدّ ما راديكالية

فاغنر في وصفه زني المحارم الذي لا يحدث على الركح لكنّه مُنتظــر، وتُشير الإرشادات المسرحية عند نهاية الفصل الأول لأوبيرا "فالكيري": "يجذبها إليه بشوق جامح، وتغرق في حضنه باكية" ثم يُضاف: "ينــزل الستار بسرعة" (بل حان الوقت لينــزل كذلك! أضاف بخط يده آرثر شوبنهاور مصدومًا على هامش النسخة التي أرسلها إليــه فــاغنر)[222] [...][223].

تغيّر العالم خلال فترة حياة فاغنر (1813-1883م) بصورة سريعة وراديكالية أكثر من أيّ وقت مضى من تاريخ الجنس البشري. لقــد حوّل تطبيقُ عقلانية الوسائل-الغاية العالَمَ المادّي. وعلى غــرار جــلّ الرومنسيين، كان فاغنر يرى أنّ البحث العلمي وفهم الطبيعة لم يقودا إلى التحرّر بل إلى الإخضاع والاستغلال. وهكذا قال لكوزيمــا ســنة 1873م ومشيرًا إلى الفرنسيين: يا ليتنا نبلغ درجة لا نلتفت إليهم بحثًــا عن أفكارنا... ولندرك مستوى الانحطاط الذي بلغوه يكفي أن ننظــر إلى أنّهم يتصوّرون أنه يمكن إنجاز الأشياء بالاعتماد على الحِكم القائمة على العقل. وكأنّما حصلنا على شيء من العقل!... الــدّين والفــنّ وحدهما يمكن أن يثقّفا الشعب، وما مدى نفع العلم؟ إنّه يُحلّل كــلّ شيء ولا يُفسّر شيئًا[224]. وفي هذا الموقف كمــا في مواقــف كــثيرة لفاغنر، بل لكل الرومنسيين الآخرين، يمكن بالفعل أن نسمع صــوت روسو يقول لنا إنّ حكم العقل الذي اجتاحنا ليس سوى رمي "أكاليل الزهور على السلاسل التي تُثقل كواهلنا"[225]. ولو كانت لديهم القدرة على العودة إلى القرن الحادي والعشرين لمشاهدة آثار مزيد التقدّم المبنيّ على العقلانية العلمية لأدركوا أنّ أسوأ مخاوفهم لها ما يُبرّرها بالتأكيد!

هوامش الفصل الثالث

1 Johann Wolfgang von Goethe, The Sufferings of Young Werther, trans. Bayard Quincy Morgan (London, 1957), p. 151.

2 Ibid., p. 21.

3 Jens Christian Jensen, Caspar David Friedrich. Leben und Werk, 10THedn (Cologne, 1995), p. 114.

4 Robin Buss, Vigny: Chatterton (London, 1984), p. 12. It has been argued by Chatterton's most recent biographer that his death was not suicide at all but accidental, the result of mixing arsenic, which he was taking to control his venereal disaease, and opium, which he took for pleasure - Nick groom, 'Chatterton, Thomas (1752-1770)' Oxford Dictionary of National Biogrphy, Oxford University Press, 2004. [http://www.oxford dnb.com/view/article/5189, accessed 29 June 2009.[

5 Theo Stammen, 'Goethe und das deutsche Natioalbewußtsin imbeginnenden 19. Jahrhundert', in Klaus Weigelt (ed.), Heimat und Nation. Zur Geschichte und Identität (Mainz, 1984), p. 119. See also above, p. 34.

6 Johann Wolfgang von Goethe, AusmeinemLeben.Dichtung und Wahrheit (Munich, 1962), Part II, Book 9, p. 160.

7 W.D. Robson-Scott, The Literary Background of the Gothic Revival in Germany (Oxford, 1965), p. 92.

8 Elie Kedourie, Nationalism, 4thedn (Oxford, 1993), pp. 56-7.

9 F. M. Barnard, Herder's Social and Political Thought. From Enlightenment to Nationalism (Oxford, 1965), pp. 56-7.

10 Ibid., p. 57.

11 Quoted in Reinhold Ergang, Herder and the Fojundations of German Nationalism (New York, 1931), p. 105.

12 Sir Walter Scott, The Antiquary, ed. Nicola J. Watson (Oxford, 2002), p. 3.

13 Sir Walter Scott, Old Mortality, ed. Jane Stevenson and Peter Davidson (Oxford, 1993), p. xxix.

14 Quoted in Hans-G. Winter, 'Antiklassizismus: Sturm und Drang', in Viktor Zmegac (ed.), Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gergenwart, vol. 1, pt. 1, 2ndedn (Königsteinim Taunus, 1984), p. 204.

15 Quoted in Ergang, Herder, pp. 153-4.

16 Isaiah Berlin, 'Herder and the Enlightenment', in Earl R. Wasserman (Ed.), Aspects of the Eighteenth Century (Baltimore and London, 1965), p. 54.

17 Ergang, Herder, pp. 152-3.

18 Louis Réau, L'Europe française au siècle des lumières (Paris, 1951), p. 13.

19 Nicole Ferrier-Caverivière, L'Image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715 (Paris, 1918), p. 371 n. 71.

20 Quoted in Adrien Fauchier-Magnan, The Small German Courts in the Eighteenth Century (London, 1958), p. 27.

21 Des moeurs, des coutumes, de l'industrie, des progrès de l'esprit humain dans les arts et dans les sciences, Oeuvres de Frédéric le Grand, 30 vols (Berlin, 1846, 56), vol. I, p. 232.

22 Quoted in Rudolf Haym, Herder nach seinemLeben and seinen Werken, 2 vols (Berlin, 1880, 1885), vol. I, p. 338.

23 Johann Gottfried Herder, 'Journal meiner Reise im Jahr 1769', Sämmtliche Werke, vol. IV, p. 435.

24 Ergang, Herder, p. 154.

25 Ibid., p. 113.

26 Éléazar de Mauvillon, Lettres Françoises et Germaniques Ou reflexions militaires, littéraires, et critiques sur les François et les Allemans. Ouvrage également utile aux officiers et aux beaux-esprits de l'une et de l'autre nation (London, 1740), pp. 247, 249, 303, 314, 336-7, 345, 349, 357, 365.

27 Journal de musique, par une société d'amateurs, continuation of Journal de musique, historique, théorique et pratique, sur la musique ancienne et moderne, les musiciens et les instruments de tous les temps et de tous les peuples (reprinted Geneva, 1972), p. 5; Antoine de Rivarol, 'De l'universalité de la langue française', in Œuvres choisies, ed. M. de Lescure, 2 vols (Paris, 1880), I, pp. 1-2.

28 Quoted in Patrice L.-R. Higonnet, 'The politics of linguistic terrorism and grammatical hegemony during the French Revolution', Social History, 5, 1 (1980), p. 51.

29 Quoted in Maryon Mc Donald, 'We are not French!' Language, Culture and Identity in Brittany (London, 1989), p. 32.

30 Quoted in Higonnet, 'The politics of linguistic terrorism', p. 57.

31 Quoted in Denis Woronoff, La République bourgeoise de Thermidor à Brumaire 1794-1799 (Paris, 1971), p. 159.

32 R.R. Palmer, Twelve Who Ruled. The Year of the Terror in the French Revolution (Princeton, 1970), p. 320.

33 Johann-Gottlieb Fichte, Addresses to the German Nation, edited with an introduction and notes by Gregory Moore (Cambridge, 2008), p. xi.

34 Hagen Schulze, The Course of German Nationalism. From Frederick the Great to Bismark 1763-1867 (Cambridge, 1991), p. III.

35 Fichte, Addresses to the German Nation, p. 49.

36 Ibid., p. 58.

37 Ibid., p. 195.

38 Ibid., p. xix.

39 Ibid, p. 88.

40 Roy Pascal, The German Sturm und Drang (Manchester, 1953), p. 78.

41 Ergang, Herder and the Foundations of German Nationalism, p. 198.

42 Hans Kohn, The Mind of Germany: the Education of a Nation (London, 1965), p. 56.

43 Thomas Percy, Reliques of Ancient English Poetry, consisting of Old Heroic Ballads, Songs, and other Pieces of our Earlier Poets (chiefly of the Lyric kind), together with some few of the later date, reprinted in facsimile with an introduction by Nick Groom (London, 1996), 3 vols, I, pp. ix-x.

44 Pascal, The German Sturm und Drang, p. 81.

45 Quoted in Peter Burke, Popular Culture in Early Modern Europe (London, 1978), p. 4.

46 Nicholas Boyle, Goethe. The Poet and the Age, vol. 1: The Poetry of Desire (Oxford, 1991), p. 113. This is the translation offered by Boyle.

47 Annalies Grasshoff, 'Die Literatur des russischen Aufklärung der sechziger bis achtziger Jahre', in Helmut Grasshoff (ed.), Geschichte der russischen Literatur von den Anfängen bis 1917, 2 vols (Berlin, 1986), I, p. 180.

48 Rudolf Neuhäuser, Towards the Romantic Age. Essays on Pre-Romantic and Sentimental Literature in Russia (The Hague, 1974), p. 138.

49 John Mersereau Jr., 'The nineteenth century: romanticisim', in Charles A. Moser (ed.), The Cambridge History of Russian Literature (Cambridge, 1989), p. 150.

50 Rüdiger Safranski, Romantik. Eine deutsche Affäre (Munich, 2007), p. 182.

51 Ludwig Achim von Arnim and Clemens Brentano, Des Knaben Wunderhorn, 3 vols (Munich, 1963), III, pp. 75-5.

52 Http://www.recmusic.org/lieder/w/wunderhorn/. Not all of these composers were in any sense romantic, of course.

53 John Warrack, Carl Maria von Weber, 2ndedn (Cambridge, 1976), p. 369.

54 'Feuilleton. Carl Maria von Weber und das deutsche Volkslied', Gustav Bock (ed.), Neue Berliner Musikzeitung, (1851), IV, no. 27 (3 July 1850), p. 213.

55 Ibid., p. 253.

56 Richard Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen, 5thedn, 12 vols (Leipzig, n. d.), I, p. 220.

57 John O. Hayden (ed.), William Wordsworth. Selected Prose (Harmondsworth, 1988), pp. 281-2.

58 David Daiches, Robert Burns (London, 1966), p. 308.

59 Donald Sassoon, The Culture of the Europeans from 1800 to the Present (London, 2006), p. 146.

60 Fiona Stafford, 'Scottish romanticism and Scotland in romanticism', in Michael Ferber (ed.), A Companion to European Romanticism (Oxford, 2005), p. 59; Paul Johnson, The Birth of the Modern. World Society 1815-1830 (London, 1991), p. 426.

61 Walter Scott, Waverley,' ed. Claire Lamont (Oxford, 1986), p. xxiii.
62 Maurice Cranston, The Romantic Movement (Oxford, 1994), p. 90.
63 Stendhal, The Charterhouse of Parma (Harmondsworth, 1958), pp. 102-3.
64 Hugh Trevor-Roper, The Invention of Scotland. Myth and History, ed. Jeremy J. Cater (New Haven, 2008), p. xiii.
65 Peter Fritzsche, Stranded in the Present. Modern Time and the Melancholy of History (Cambridge, Mass., 2004), p. 211.
66 Tim Blanning, The Triumph of Music: Composers, Musicians and their Audiences, 1700 to the present (London, 2008), pp. 241-3.
67 Peter Gay, The Patry of Humanity (London, 1963), p. 273.
68 Paul Langford, A Polite and Commercial People. England 1727-1783 (Oxfors, 1989), p. 96.
69 J.H. Plumb, The Death of the Past (London, 1969), p. 129.
70 Edward Gibbon, The Decline and Fall of the Roman Empire, pt. 2, ch. 1.
71 See above, p. 34.
72 Hugh Trevor-Roper, 'History and sociology', Past and Present, 42 (1968), pp. 15-16.
73 'The French Revolution As It Appeared To Enthusiasts At Its Commencement', composed in 1804 and first published in 1809 in Coleridge's The Friend and later as lines 690-728 of Book Ten of The Prelude-The Potical Works of William Wordsworth, ed. E. de Selincourt, 5 vols (Oxford, 1940-9), vol. II, pp. 264, 518.
74 Glyndon G. Van Deusen, Sieyès: his Life and his Nationalism (New York, 1932), p. 75 n. 3.
75 Edmund Burke, Reflections on the Revolution in France, ed. Conor Cruise O'Brien (Harmondsworth, 1968), p. 119.
76 Lord Acton, 'German schools of history', English Historical Review, 1, 1 (1886), p. 8.
77 David Blayney Brown, Romanticism (London, 2001), p. 198.
78 Thomas Carlyle, 'On History', in George Sampson (ed.), Nineteenth Century Essays (Cambridge, 1912), p. 1.

79 Emmanuel Joseph Sieyès, What is the Third Estate?, ed. S.E. Finer (London, 1963), p. 117.
80 Quoted in Karl-Georg Faber, Deutsche Geschichite im 19. Jahrhundert (Wiesbaden, 1979), p. 57.
81 Jacques Droz, Le romantisme allemand et l'état. Résistance et collaboration dans l'Allemagne napoléonienne (Paris, 1966), p. 218.
82 Kenneth Clark, The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste, With a new introduction and bibliography by J. Mordaunt Crook (London, 1995), p. 72.
83 Robson-Scott, *The Literary Background of the Gothic Revival*, p. 16
84 Frédéric Hartweg, 'Das Straβburger Münster', in Etienne François and Hagen Schulze (eds), Deutsche Erinnerungsorte, 3 vols (Munich, 2001), vo. III, pp. 411-13.
85 Anthony Vidler, 'Gothic revival', in Denis Hollier (Ed.), A New History of French Literature (Cambridge, Mass., and London, 1989), pp. 610-11.
86 David Cairns, Berlioz, vol. 1: The Making of an Artist 1803-32 (London, 1989), pp. 67-8.
87 Michael J. Lewis, The Gothic Revival (London, 2002), p. 25.
88 James Macaulay, The Gothic Revival1745-1845 (Glasgow, 1975), passim.
89 Clark, The Gothic Revival, p. 7.
90 Ibid., p. 180.
91 G.W.F. Hegel, Aesthetics. Lectures on Fine Art, trans. T.M. Knox, 2 vols (Oxford, 1975), p. 619.
92 Ibid., p. 686.
93 See the commentary by Helmut Börsch-Supan on the painting in the catalogue which accompanied the magnificent exhibition on Schinkel staged at the Victoria and Albert Museum in 1991-Michael Snodin (Ed.), Karl Friderich Schinkel-a Universal Man (London, 1991), p. 104.
94 Georg Forster, AnsichtenvomNiederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreichim April, Mai

und Juni 1790, ed. Wilhelm Buchner, 2 vols (Leipzig, 1868), vol. I, p. 24.

95 Ibid., p. 25.

96 It was reprinted as an introduction to his book Der Dom von Köln und das Münster von Strassburg (Regensburg, 1842), pp. 1-4.

97 Reprinted in translation in Michael Charlesworth (ed.), The Gothic Revival 1720-1870. Literary Sources and Documents, 3 vols (Mountfield, 2002), vol. III, pp. 642-77.

98 Robson-Scott, The Literary Background of the Gothic Revival, pp. 131, 159, 213-15.

99 David E. Barclay, Frederick William IV and the Prussian Monarchy 1848-1861 (Oxford, 1995), p. 31.

100 Robson-Scott, The Literary Background of the Gothic Revival, p. 300.

101 For example Thomas Nugent, The Grand Tour, or a Journey through the Netherlands, Germany, Italy and France, vol. II (London, 1756), p. 320.

102 William Beckford, Dreams, Waking Thoughts and Incidents, ed. Robert J. Gemmett (Stroud, 2006), p. 66.

103 Ibid., p. 68.

104 Gertrude Cepl-Kaufmann and Antije Johanning, Mythos Rhein, Zur Kulturgeschichte eines Stromes (Darmstadt, 2003), p. 115.

105 Fiona MacCarthy, Byron. Life and Legend (London, 2003), p. 160.

106 Leslie A. Marchand (ed.), Byron's Letters and Journals, vol. 5: 1816-1817 (London, 1976), pp. 76, 78.

107 Childe Harold's Pilgrimage, Canto 3, stanza 46.

108 Mary Shelley, History of a Six Weeks' Tour through a part of France, Switzerland, Germany and Holland (1817) in The Novels and Selected Works of Mary Shelley, vol. VIII: Travel Writing, ed. Jeanne Moskal (London, 1996), p. 36.

109 Mary Shelley, Frankenstein, or The Modern Prometheus, ed. Nora Crook (London, 1996), pp. 119-20.

110 John R. Davis, The Victorians and Germany (Oxford, 2007), pp. 62-3.

111 Edward Bulwer Lytton, The Pilgrims of the Rhine (London, n.d.), p. 335.
112 Victor Hugo, The Rhine (New York, 1845), pp. 105-6. The first French edition was published in 1842.
113 Ibid., p. 106.
114 Jean-Jacques Rousseau, The Confessions, ed. J.M. Cohen (London, 1953), p. 167.
115 Quoted in Andrew Beattie, The Alps: a Cultural History (Oxford, 2006), p. 122.
116 Robert Darnton, The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History (New York, 1984), p. 242.
117 Edward Charney, 'The Grand Tour and the evolution of the travel book', in Andrew Wilton and Ilaria Bignamini (eds), Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century (London, 1996), p. 95.
118 William Edward Mead, The Grand Tour in the Eighteenth Century (Boston and New York, 1914) p. 104.
119 Christopher Hibbert, The Grand Tour (London, 1969), pp. 24-5. I have discussed this in 'The Grand Tour and the reception of neo-classicism in Great-Britain in the eighteenth century', in Rainer Babel and Werner Paravicini (eds), Grand Tour, Adeliges Reisen une europäische Kultur vom 14. Bis zum 18. Jahrhundert (Ostfilden, 2005) pp. 541-54.
120 Quoted in Jean Clay, Romanticism (Oxford, 1981), p. 70.
121 Ibid., pp. 74-7.
122 Ibid., p. 73.
123 Ibid.
124 Beattie, The Alps, pp. 126, 130.
125 Shelley, History of a Six Weeks' Tour, p. 12.
126 James Macpherson, The Poems of Ossian, ed. Howard Gaskill (Edinburgh, 1996) p. 5.
127 James Macpherson, The Poems of Ossian, p. 7.
128 Trevor-Roper, The Invention of Scotland, p. 103.
129 Goethe, The Sufferings of Young Werther, p. 147.
130 Fiona Stafford, Introduction to Macpherson, The Poems of Ossian, p. xv. See also Michael Ferber (ed.), A Companion to European Romanticism, pp. 139-40, 184, 243, 315.

131 Fiona J. Stafford, ' "Dangerous Success": Ossian, Wordsworth and English Romantic Literature', in Howard Gaskill (ed.), Ossian Revisited (Edinburgh, 1991), p. 50.

132 Ibid., p. 87.

133 Trevor-Roper, The Invention of Scotland, p. 118.

134 Ibid., p. 171. Trevor-Roper's conclusions have been given authoritative support by Colin Kidd in 'The Calvinist International', London Review of Books, 30, 10 (22 May 2008.(

135 See Gaskill (ed.), Ossian Revisited, passim.

136 Sassoon, The Culture of the Europeans, pp. 81-2; Ilaria Ciseri, Le Romantisme 1780-1860: la naissance d'une nouvelle sensibilité (Paris, 2004) p. 55.

137 Edward Dent, The Rise of Romantic Opera, ed. Winston Dean (Cambridge, 1976) p. 87; Jean Mongrédien, 'Ossian ou Les bardes' in The New Grove Dictionary of Opera, edited by Stanley Sadie, Grove Music Online. Oxford Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O004454 (accessed 22 July 2009.(

138 Fabienne Moore, 'Early French Romanticism', in Ferber (ed.), A Companion to European Romanticism, p. 184.

139 Jostein Børtnes, 'The Literature of Old Russia', in Moser (ed.), The Cambridge History of Russian Literature, pp. 16-18.

140 A.H. Sokolov, Istoria russkoy literatury XIX veka, vol. I (Moscow, 1985) p. 50.

141 Derek Sayer, The Coasts of Bohemia. A Czech History (Princeton, 1998) p. 50.

142 A.H. Wratislaw, Introduction to Patriotism, an Ancient Lyrico-Epic Poem, translated from the original Slavonic (London, 1851) p. 3.

143 Ibid., pp. 7-20.

144 R.J.W.Evans, ' "The Manuscripts": the culture and politics of forgery in Central Europe', in Geraint H. Jenkins (ed.), A Rattleskull Genius: The Many Faces of Iolo Morganwg (Cardiff, 2005), pp. 51-68. See also Milan Otáhal, 'The Manuscript controversy in the Czech national revival', Cross Currents. A Yearbook of Central European Culture, 5, 3 (1986) p. 249.

145 Ibid.

146 Andrew Lass, 'Romantic documents and political monuments: the meaning-fulfillment of history in nineteenth century Czech nationalism', American Ethnologist, 15, 3 (1986) p. 460.

147 Quoted in Otáhal, 'The Manuscript controversy in the Czech national revival', p. 253.

148 Lass, 'Romantic documents and political monuments, p. 460.

149 Quoted in Ibid., p. 254.

150 Václav Holzknecht, Libuše, in the booklet accompanying the recording conducted by Zdeněk Košler, Supraphon II 1276-2 633. See also John Tyrell, Czech Opera (Cambridge, 1988), pp. 41-9.

151 Jakob and Wilhelm Grimm, Deutsche Sagen, ed. Heinz Rölleke (Frankfurt am Main, 1994), pp. 55-6.

152 Hans-Gert Roloff, 'Der Arminius des Ulrich von Hutten', in Rainer Wiegels and Winfried Woesler (eds), Arminius und die Varusschlacht: Geschichte, Mythos, Literatur (Paderborn, 1995) p. 214.

153 Robert Ergang, 'National sentiments in Klopsctock's odes and Bardiete', in Nationalism and Internationalism. Essays inscribed to Carlton J.H. Hayes (New York, 1950); Andreas Dörner, Politischer Mythos uns symbolische Politik. Sinnstiftung durch symbolische Formen am Beispiel des Hermannmythos (Opladen, 1995), p. 133.

154 Ibid., p. 132.

155 Gesa von Essen, Hermansschlachten. Germanen- und Römerbilder in der Literatur des 18. Und 19. Jahrhunderts (Göttingen, 1998) p. 128.

156 Ibid.

157 Caroline Herder, Erinnerungen aus dem Leben Johann Gottfried von Herder, ed. J.G. Müller, 2 vols (Tübingen, 1820), vol. I, p. 221.

158 Dörner, Politischer Mythos, pp. 156-70.

159 Ibid., p. 175; Werner Hofmann, Caspar David Friedrich (London, 2000) pp. 88-93.

160 Ibid., p. 95.

161 Burke, Popular Culture in Early Modern Europe, p. 4.
162 Eckart Klessmann, Die deutsche Romantik (cologne, 1981), p. 27, Frederick's comment was made when declining the dedication of a collection of German medieval texts, including Parzifal and Tristan-Horst Steinmetz (ed.), Friedrich II., König von Preussen und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts. Texte und Dokumente (Stuttgart, 1985), p. 340.
163 Klaus Lankheit, 'Nibelungen-Illustrationen der Romantik. Zu Säkularisation christlicher Bildformen im 19. Jahrhundert', in Joachim Heinzle and Annelise Waldschmidt (eds), Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum, Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs in 19. Und 20. Jahrhundert (Frankfurt am Main, 1991), p. 95.
164 Ibid., p. 28.
165 W.H. Auden, Forewords and Afterwords, ed. Edward Mendelson (London, 1973), p. 245. Auden added that Wagner was also 'a very bad hat indeed.'
166 Elizabeth Magee, Richard Wagner and the Nibelungs (Oxford, 1990), p. 13.
167 Robert Donington, Wagner's 'Ring' and its symbols, 3rd edn (London, 1974), p. 32.
168 Dieter Borchmeyer, 'Renaissance und Instrumentalisierung des Mythos. Richard Wagner und dir Folgen', Saul Friedländer and Jörn Rüsen (eds), Richard Wagner im Dritten Reich (Munich, 2000) p. 67.
169 Quoted in Mark Berry, Treacherous Bonds and Laughing Fire: Politics and Religion in Wagner's Ring (Aldershot, 2006) p. 21.
170 Ibid., p. 23.
171 The Poetical Works of William Wordsworth, eds. E. de Selincourt and Helen Darbishire, vol. 5 (Oxford, 1949): The Excursion, Book 6, lines 545-7, p. 203.
172 Quoted in Safranski, Romantik, p. 34.
173 Quoted in Hugh Honour, Romanticism (London, 1979), p. 218.

174 Michael Levey, Rococo to Revolution: Major Trends in Eighteenth Century Painting (London, 1966), p. 204.

175 Ibid., pp. 32, 235-6.

176 K. Andrews, The Nazarenes: a Brotherhood of German Painters in Rome (Oxford, 1964), pp. 20-3.

177 Max Hollein and Christa Steinle (eds), Religion Macht Kunst: Die Nazarener (cologne, 2005), pp. 258-64. This exhibition catalogue contains many excellent colour reproductions.

178 Ibid., p. 130.

179 William Vaughan, German Romantic Painting (New Haven, 1980), p. 216.

180 Andrews, The Nazarenes, pp. 42-3.

181 Alexander Rauch, 'Klassizismus und Romantik: Europas Malerei zwischen zwei Revolutionen', in Rolf Toman (ed.), Klassizismus und Romantik Architektur-Skulptur-Malerei-Zeichnung, 1750-1848 (cologne, 2000), p. 421.

182 Frank Büttner, 'Cornelius Peter', Grove Art Online, Oxford Art Online, 24 July 2009, http://www.oxfordartonline/subscriber/article/grove/art/T019543.

183 H.S. Reiss (ed.), The Political Thought of the German Romantics (Oxford, 1955), pp. 145-6.

184 Heinrich von Kleist, Berliner Abendblätter von Iten Oktober 1810 bis zum 3oten März 1811, facsimile reproduction (Wiesbaden, n.d.), 3, 3 October 1810, pp. 11-15.

185 Klaus Lankheit, Revolution und Restauration 1785-1855 (Cologne, 1988), p. 68.

186 Barbara Johnson, 'The Lady in the Lake', in Hollier (ed.), A New History of French Literature, p. 631.

187 Cranston, The Romantic Movement, p. 83.

188 Walter Friedländer, David to Delacroix (New York, 1968), p. 94.

189 Honoré de Balzac, Lost Illusions (Harmondworth, 1971), p. 240.

190 Cranston, The Romantic Movement, p. 95.

191 F.W.J. Hemmings, Culture and Society in France 1789-1848 (Leicester, 1987), p. 173-4.

192 Cranston, The Romantic Movement, p. 95.
193 Quoted in Sandy Petrey, 'Romanticism and social vision', in Hollier (ed.), A New History of French Literature, p. 661.
194 Quoted in Honour, Romanticism, p. 217.
195 George Heard Hamilton, 'Delacroix's Memorial to Byron', The Burlington Magazine, vol. 94, no. 594 (September, 1952), pp. 257-61.
196 Childe Harold's Pilgrimage, Canto II, stanza 73.
197 'The Isles of Greece', Don Juan, Canto III, following stanza 86.
198 Quoted in Peter Cochran, 'Byron's European reception', in Drummond Bone (ed.), The Cambridge Companion to Byron (Cambridge, 2004), p. 251.
199 Quoted in Maurice Bowra, The Romantic Imagination (Oxford, 1961), p. 149.
200 Ibid.
201 Ibid., p. 153.
202 Ibid., p. 152.
203 William St Clair, That Greece Might Still Be Free. The Philhellenes in the War of Independence (Oxford, 1972), p. 19.
204 Jerome McGann, 'Byron, George Gordon Noel, sixth Baron Byron (1788-1824)', Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, Sept. 2004, online edn, Oct. 2008 [http:///www.oxforddnb.com/view/article/4279, accessed 31 March 2009.[
205 C.M. Woodhouse, The Philhellenes (Cranbury, 1971), pp. 92-3. Jerome McGann has also written 'No English writer except Shakespeare acquired greater fame or exercised more world influence'-'Byron', as in the previous footnote.
206 Donald H. Reiman and Neil Fraistat (eds), Shelley's Poetry and Prose, 2nd edn (New York and London, 2002) p. 316.
207 Frederick Page (ed.) Byron, Poetical Works (Oxford, 1970), p. 108.
208 Quoted in P.M.S. Dawson, The Unacknowledged Legislator, Shelley and Politics (Oxford, 1980), p. 1.

209 Shelley, Poetical Works, ed. Thomas Hutchinson (London, 1904), p. 603.
210 David Kimbell, Italian Opera (Cambridge, 1991), p. 392.
211 Piero Garofalo, 'Romantic poetics in an Italian Context', in Ferber (ed.), A companion to European Romanticism, p. 250.
212 Roberta J.M. Olson, 'Introduction: in the dawn of Italy', in Roberta J.M. Olson (ed.), Ottocento: Romanticism and Revolution in Nineteenth-Century Italian Painting (New York, 1992), p. 14.
213 Fernando Mazzocca, 'Painting in Milan and Venice in the first half of the century', in Ibid., pp. 140-1.
214 David Kimbell, Verdi in the Age of Italian Romanticism (Cambridge, 1981), p. 22; John Black, The Italian romantic Libretto. A Study of Salvadore Cammarano (Edinburgh, 1984), p. 5.
215 Quoted in John Rosselli, Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy (London, 1991), pp. 70-1.
216 I have discussed this in greater detail in The Triumph of Music: Composers, Musicians and their Audiences: 1700 to the Present, pp. 264-72.
217 See above, pp. 148-50.
218 James J. Sheehan, German Liberalism in the Nineteenth Century (Chicago, 1978), p. 39.
219 Joachim Köhler, Richard Wagner. The Last of the Titans (New Haven and London, 2004), p. 225-30.
220 Stewart Spencer and Barry Millington, Wagner's Ring of the Nibelung (London, 1993), p. 281.
221 Ibid., p. 149.
222 William Ashton Ellis, The Life of Richard Wagner, vol. IV (London, 1904), p. 442.
223 Martin Gregor-Dellin and Dietrich Mack (eds), Cosima Wagner's Diaries, vol. II: 1878-1883 (London, 1980), p. 631. Entry for 25 February 1881.
224 Ibid., pp. 623-4. Entry for 19 April 1873.
225 See above p. 13. On Wagner and Rousseau, see my 'Richard Wagner and Max Weber', Wagnerspectrum, 2 (2005), pp. 93-110.

الخاتمة

الخاتمة

الموت والتجلّي

ألّف ريتشارد شتراوس سنة 1888م لحنًا موسيقيًّا لمعزوفة بعنوان *الموت والتجلّي*. وبعد مرور ستّين سنة (1948م)، أي قبل وفاته بعام واحد في عمر يُناهز خمسًا وثمانين سنة، اقتبس شتراوس من لحن *الموت والتجلّي* في عمله المعنون بـ "زمن الغروب"، إحدى "أغنياته الأربع الأخيرة". وتُصوّر مسيرة شتراوس الطويلة على أفضل وجه ديمومة الرومنسية في الموسيقى. كان شتراوس نقطة وصل حيّة وصوتيّة مع الجيل السابق لأنّه حضر أوّل عرض لأوبيرا *بارسيفال* في مسرح بايرُويْت سنة 1822م وكان عمره آنذاك ثماني عشرة سنة[1]. وبمعيّة كلّ الملحّنين الذين ألّفوا بالجُمَل الرومنسية حتى نهاية القرن العشرين بل وبداية القرن الحادي والعشرين الميلاديين، يؤكّد شتراوس مقولة إ.ت.أ. هوفمان أنّ "الموسيقى أكثر الفنون رومنسية، بل يمكن القول إنّها الفنّ الوحيد الذي يمكن نعته بالرومنسي على نحو أصيل"[2].

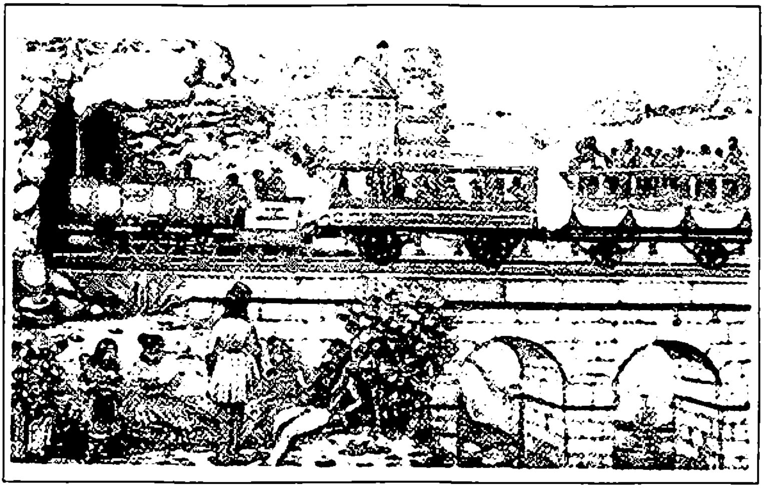
أمّا فيما يتعلّق بالأجناس غير الموسيقية، فقد أصاب الثورةَ الرومنسية الفتور في أواسط القرن التاسع عشر الميلادي، وعندئذ أعلن الروائي البروسي تيودور فونتاين "انتهت الرومنسية على وجه الأرض؛ وغربت شمسُ عصر السكك الحديدية"[3]. وفي سنة 1848م

"سنة الثورات"، ودّع الشاعر الراديكالي فرديناند فرايليغراث[1] الرومنسية:

زال حكمك! نعم، لا أُنكر ذلك،
هناك روح غير روحك يحكم اليوم العالَم،
ونُحسّ كلُّنا كيف يشقّ طريقًا جديدة،
إنّه ينبض بالحياة، إنّه يتوهّج أمام أعيننا،
إنّه يُكافح ويُناضل كي لا يقف أحد في طريقه![4].

ويبدو في نهاية المطاف أنّ التنوير كانت له الكلمة الأخيرة، لا يمكن إيقاف التحديث. إنّ انتشار التعليم وتحسين المواصلات وتسريع نسق الابتكار العلمي والارتفاع السريع لعدد السكان والتحضّر وتوسّع المجال العام، وهذا غيض من فيض القوى المؤثّرة، كلّ ذلك شجّع إحساسًا بالتقدّم المدني المستديم. وإضافة إلى ذلك، قاد التحوّل التقاني إلى التحرّر، وليس فقط من التعويل على الدواب في النقل والسفر... وكما قال الصناعي الألماني فريدريش هاركورت سنة 1847م: "تُمثّل القاطرةُ عربةَ الموتى التي ستحمل الحكم الدكتاتوري المطلق والإقطاعية إلى القبر"[5].

1 Ferdinand Freiligrath (1810-1876م) ناشط سياسي ليبرالي ومترجم، من أبرز الشعراء السياسيين الألمان في القرن التاسع عشر الميلادي. تُمثّل أشعاره تعبيرًا أدبيًا عن المشاعر الراديكالية. ترجم إلى الألمانية أشعار فيكتور هوغو "المشرقيات" (Les Orientales) التي ظهر تأثيرها في ديوانه الأول: "القصائد" المنشور عام 1838م. كما عمل صحفيًا في جريدة *Neue Rheinische Zeitung* التي ترأس تحريرها كارل ماركس. [المترجم]



القطار الفرنسي في أواسط القرن التاسع عشر الميلادي. بينما تسترخي عائلة من الطبقة الوسطى، يظهر في الجانب الآخر من السكة الحديدية رموز النظام القديم الثلاثة الآفلة وقد دفعها اختراع القطار إلى الهامش: النبيل وقصره، والراهب وكنيسته، والفلاح وحماره.

رافق التفاؤلَ بمسيرة التحديث تشاؤمٌ بآثاره في المدى القصير والمتوسط. أقنع التفكك والاضطراب الناجم عن التصنيع والتحضّر كثيرًا من الملاحظين بأنّ الفقراء ازدادوا بؤسًا وعددًا وزاد خطرهم. لكنّ ذلك لا يعني أنّ جميع الفنانين أصبحوا اشتراكيين، بل يعني أنّ أعدادًا متزايدة منهم جعلوا من الظروف المادية للعصر ديدنهم ومركز اهتمامهم. وليس من باب الصدفة أن تكون الرواية المعروفة في البداية بـ "الواقعية" ثم "الطبيعية" أفضل جنس أدبي ملاءمة للتوجه الجديد، ذلك أنّ عالم المدينة الحديثة ركيك واقعيّ أكثر من كونه شاعريًا. لم يَبرز التنوّع الرائع للمجتمع الحضري التجاري بقدر ما ظهر بؤسه وحدّة توتّره، وهو ما يتّضح في الأعمال الأدبية على غرار "أوليفر تويست" (1837-1839م) لديكنس، و"الربح والخسارة" (1855م)

لغوستاف فرايتاغ، و"الجريمة والعقاب" (1866م) لدُستُويِفسكي، أو العشرين جزءًا من سلسلة "روجون ماكار" (1870-1893م) لإيميل زولا. إنّها دنيا التفسّخ، أي ذلك الإحساس بالاجتثاث الأخلاقي الذي يقول عنه عالم الاجتماع الفرنسي إيميل دوركايم إنّه جوهر الحالة الإنسانية في العالم الصناعي.

وشكّل الرسم بدوره أداة ملائمة بطبيعتها لاقتناص الواقع المعاصر، ووجد في غوستاف كروبي ناطقًا رسميًّا فصيحًا ومتمرّسًا فائق الموهبة للتعبير عن المقاربة الجديدة. وجاء في بعض ملاحظاته الصريحة حول طبيعة فنّه: "الرسم فنّ ملموس بالأساس ولا يمكن أن يكون إلاّ تمثيلاً للأشياء الحقيقية الموجودة"، ثم تلك المقولة الباترة المضادة للرومنسية: "أروني ملاكًا وسوف أرسُمه!"[6] ورغم أنّه لم يلجأ أبدًا لأساليب الترويج والدعاية فقد كان كوربي يساريًّا وجمهوريًّا وداعمًا للجان الثورية لسنة 1871م، وهو الذي دفع ثمن معتقداته بالسجن سنتَين وبالمنفى بقية حياته. ويُمثّل كوربي مع جان فرنسوا ميلي المرحلة "البطولية" للواقعية بجنائزها وفِرق حكم الإعدام والفلاّحات المحدَودبات والكادحين المخشَوشنين.

دعم الإيمانُ الوضعي بالعلوم الطبيعية هذا التيار الواقعي. وكتب زولا حول صالون 1866م: "تهبّ الرياح باتجاه العلوم. ونحن مدفوعون رغم أنوفنا نحو الدراسة الدقيقة للوقائع والأشياء"[7]. ومع تتابع التقدّم التقاني الحثيث لا سيّما في مجال الاتصالات، وصدور كتاب "أصل الأنواع" لتشارلز داروين الذي ادّعى القضاء نهائيًّا على الديانات السماوية، بدا أنّ العالم تخلّص كلية من الأوهام. وهي حركة تحالفت معها الليبرالية المظفّرة. إنها الفترة التي توحّدت خلالها ألمانيا وإيطاليا واستولى الليبراليون فيها على الدولة تلو الأخرى، وهو ما حصل حتّى

في إمبراطورية هابسبورغ متعددة الجنسيات حيث مثّل في فيينا مشروع الطريق الدائرية الكبرى تحالفًا جديدًا بين السلالة النبيلة والبورجوازية الليبرالية والتطوّر المادي[8].

لكن ما إن أُعلن عن انتصار ثقافة العقل والتطوّر حتى بدأت آلية الجدلية تقوم بوظيفتها التآكلية - والإبداعية. وفي رواية "بطن باريس" التي نشرها إميل زولا سنة 1873م، يضع المؤلف هذه الكلمات على فم كلود لانكيي الذي ينظر إلى الهيكل الحديدي والزجاجي لأسواق لي هال في باريس، ثم إلى كنيسة سانت أوستاش القريبة منه، ويتوقّع: "هذا سوف يقتل تلك لأنّ الحديد سوف يقتل الحجارة". و لم يكن أوّل تابع للمذهب المادي يخيب ظنّه جراء الظلال الممتدة على جدران القبو: دُمّرت أسواق لي هال في سبعينيات القرن العشرين، بينما كنيسة سانت أوستاش ما زالت قائمة حتى اليوم. وفي السنة نفسها التي أطلق فيها لانكيي نبوءته المتغطرسة، بدأت فترة كساد اقتصادي مطوّلة أُطلق عليها عن خطأ "الكساد الاقتصادي الكبير". ومع انفجار القوى الجماهيرية السياسية الجديدة في شكل الاشتراكية والإكليروسية وبدايات مناهضة السامية، ثبت أنّ شمس البورجوازية الليبرالية سرعان ما أفَلَتْ و لم تسطع إلاّ لفترة وجيزة.

ومع أفولها، جنحت الرومنسية إلى الراحة لكنها لم تمت، بل أعيد استكشاف حِكم الجيل السابق. وفي سنة 1888م، كرّر الرسام الفرنسي إميل برنار وهو في العشرين من عمره الكلمات نفسها تقريبًا التي قالها كسبار دافيد فريدريش المذكورة آنفًا، عندما كتب أنّه ينبغي على الفنان ألاّ يرسم ما يشاهده أمامه بل فكرته عن الشيء الذي يراه في مخيّلته[9]. وعلى الشاكلة ذاتها، فإنّ الفكرة المركزية لما أصبح معروفًا تحت مسمّى "الرمزية" كان ممكنًا أن يفصح عنها أي رومنسيّ من

الجيلين أو الثلاثة الأجيال السابقة، وقد عبّر عنها هذا التيار في جريدته الرسمية "الرمزي" على النحو التالي: ليست الموضوعية سوى مظهر فارغ يمكن لي تغييره أو تحويله كما يحلو لي. عادت مجدّدًا كل الهواجس الرومنسية والهوس بالموت والليل والجنس، وعبّر عنها بقوة فائقة غوستاف كليمت[1] في رسوماته الشهيرة على سقف جامعة فيينا. ما أراده الأكاديميون وما توقّعوه هو انتصار العقل والمعرفة والتنوير. أمّا ما حصلوا عليه آخر المطاف، فهو عالم انقلب رأسًا على عقب، أصبحت الفلسفة فيه غريزة لاواعية، والعدالة في "الفقه" ضحية للقانون مروَّعة وعاجزة، كما أصبح "الطب" خلف هيجيا ربة الصحة ينظر إلى الظواهر المثيرة ولا سيما الجنس والموت أكثر من اهتمامه بالعناية الشخصية والسلامة الجسدية[10].

تشبه هذه الأوهام في العديد من جوانبها رؤى غويا الكابوسية، لكنّ الأمر لا يتعلق بمجرد تكرار الشيء نفسه. لم تُكرّر الثقافة الأوروبية نفسها بصفة دورية بل تطوّرت بطريقة جدلية. لم تكن الفلسفة الوضعية الفكتورية إعادة تشغيل للتنوير، وما كان تيار "نهاية القرن"[2] تكرارًا للرومنسية. وعلى سبيل المثال، لن يعتمد أيّ رومنسيّ الرؤية المنظورية الراديكالية لنيتشه الذي لم يكتف بالميل إلى الذاتانية بل

---

1 الرسام الرمزي النمساوي Gustav Klimt (1862-1918م) الذي تُعرض مجموعة مهمة من أعماله في متحف البلفيدير النمساوي في فيينا. كما يمكن الاطلاع على أعماله على الشبكة في موقع كليمت دوت كوم. www.klimt.com [المترجم]

2 يعود الاصطلاح إلى الأصل الفرنسي Fin de Siècle أي حرفيًا نهاية القرن (التاسع عشر) ويُشار به إلى المناخ الأدبي والفني السائد في تلك الحقبة التي غلب عليها التعقيد والجمالية المطلقة والتهرب من الواقع والضجر واليأس. [المترجم]

أنكر أصلاً إمكانية وجود الموضوعية: "فما هي الموضوعية إذًا؟ جـيش متحرك من الاستعارات والكنايات والتجسيم، أي باختصار حصيلة من العلاقات الإنسانية المنقولة من مكان لآخر والمُحسَّنة، تُقدّم نفسها بعد الاستخدام الشعبـي المطوّل على أنها ثابتة وشرعية وإجبارية. الحقائق أوهام غفلنا عن جانبها الوهمي"[11].

عند التفاتة القرن العشرين الميلادي، انطلقـت ردة فعـل ضـد تجاوزات "نهاية القرن" الرومنسية الجديدة، وظهر توجه عام نحو التطهير الجمالي. ويمكن سماعه موسيقيًّا من خلال تحوّل أرنولد شونبرغ مـن التناغم الأركسترالي المابعد فاغنيري في "غوريليدر" (التي بـدأها سـنة 1900م) إلى الصرامة الخالية من النغمـات في "خمـس مقطوعـات للأوركسترا" (1909م). ويمكن مشاهدته في الفن المعماري من خلال التباين بين "دار ميلا" التي صممها أنطونيو غـاودي (1906–1910م) وتيار باوهاوس (1925–1926م) الذي ظهـر علـى يـدَي والتـر غروبيوس[1]. ويمكن مشاهدته في النحت مـن خـلال التبـاين بـين التموجات النيوباروكية لتمثال أوغسـت رودان "بلـزاك" (1897–1898م) والبساطة الجرداء لتمثال قسـطنطين برانكـوزي "الحوريـة النائمة" (1910م). ويمكن مشاهدته في فنّ الرسم من خلال التباين بين الشبق الشهواني للوحة لوفيس كورنث "سالومي" (1899م) والخطوط العفيفة لرسم بيات موندريان "تركيبـة بالرمـادي والـبني الفـاتح" (1918م). وقد تحدّث تي أس إليوت باسم مجمل الفنـانين الحـداثيين

---

1 هو المعمـاري والمنظّـر الألمـاني (1883-1969م) Walter Gropius مؤسس مدرسة "باوهاوس" الألمانية الشهيرة التي جمعت بـين الحـرف اليدوية والفنون الجميلة، ويُعدّ من الأساتذة الرواد لفن المعمار الحـديث مع كلّ من لودفيغ ميس فان دير روه (1886–1969م) ولوكوربوزيي (1887–1965م) وفرانك لورد ورايت (1867–1959م) [المترجم]

وليس الكتاب فحسب، عندما قال: "إنّ تقدّم الفنانين تضحيةٌ شخصية متواصلة، إخمادٌ مسترسل للشخصية. ليس الشعر شطحة فضفاضة بالعواطف بل هروب من العاطفة، ليس تعبيرًا عن الشخصية بل فرار منها"[12]. يصعب أن نتخيّل قولاً يعارض الرومنسية أكثر من هذه المقولة الأصيلة والتعبيرية، وهي تتناقض بالكامل مع كلّ ما أبدعه إيليوت.

في الشرق وفي الغرب، استقبل الجميعُ انتصارَ قوى التحالف سنة 1945م بوصفه نصرًا ثقافيًّا بقدر ما هو عسكري. ولّما اكتشف الناس أهوال الاشتراكية القومية اعتنقوا دون تردد القيم المطلقة لليبرالية أو للشيوعية بقناعة تشبه قناعة الثوريين الفرنسيين سنة 1789م أو الليبراليين في أواسط القرن التاسع عشر الميلادي. وكما كتب ماريت جاي: "بسبب انفصالها عن الممارسة الاجتماعية والسياسية الملموسة، عدّ الكثيرون الحداثة الجمالية لأواسط القرن التعبير الثقافيّ المناسب لمشروع أوسع مدى يسعى لتحرير الإنسان"[13]. ومع انهيار التحالف الذي كان قائمًا زمن الحرب وقيام الصراع المطوّل بين الكتلتَين المنتصرتَين على شكل سعير حرب باردة إيديولوجية، تمادى روح الانتصار، لأنّ كلّ طرف كان يُعلن بشكل صاخب فضائله الخاصة ومساوئ خصمه. ومن بين الأدلة البصرية التي أكّدت انتصار الحداثة، بل ربّما أكثرها تطفّلاً وإلحاحًا طفح ناطحات السحاب التي نبتت فجأة كالفطر في كل أرجاء المعمورة، وكلّها مصمّمة على ذلك الطراز الهزيل الطولي العقلاني الجاف الذي يُطلق عليه: "الأسلوب الدولي". وهي تمثّل كذلك مؤشّرًا واضحًا على أنّ الحداثة عثرت آخر المطاف على الأسلوب الذي يريحها. جرى خلال القرن التاسع عشر الميلادي تجريب كل الأساليب والأنماط: نيوقوطي ونيوكلاسيكي ونيونهضوي

ونيومصري قديم ونيوباروك والقائمة طويلة. ونشر هاينريش هوبش سنة 1828م كتيّبًا تساءل فيه بشكل مثير للشفقة "بأي أسلوب ينبغي أن نشيّد بناياتنا؟"[14]. ومع حلول النصف الثاني للقرن العشرين الميلادي أصبحت الحداثة تعلم ما تريد. يُعدّ نيكولاس بيفسنير من بين أفصح المتحدثين باسم الحداثة، وقد طرح السؤال البلاغي: "ألا يمكن أن نعتبر أنّ استعادة أسلوب حقيقيّ في الفنون البصرية تكون فيه قواعد البناء والرسم والنحت مفيدة من جديد، ويكون الأسلوب ذاته ممثّلاً للشخصية، يشير إلى عودة الوحدة والتماسك في المجتمع كذلك؟"[15]. ويكفي للإجابة عن هذا السؤال القيام بمقارنة بين بناية أوبيرا باريس ذات الأسلوب الانتقائي الرائع من تصميم شارل غارنيي وبناية دار الأوبيرا الألمانية الكئيبة في برلين الغربية التي صممها فريتز بورنيمان وفتحت أبوابها عام 1961م.

افتُتحت دار الأوبيرا الألمانية في 24 سبتمبر 1961م، أي بعد ستة أسابيع فقط من انطلاق أعمال بناء جدار برلين. وكان يُفترض من الجدار أن يجعل الكتلة الشرقية آمنة للاشتراكية. وبفضل الإدراك المتأخر (زمنيًّا) نرى أنّ النظام كان محكومًا عليه بالفشل، وكانت العوامل المسببة للتآكل كثيرة وهي التي قادت إلى انهيار الجدار بعد ثمان وعشرين سنة فقط، نذكر منها الإخفاق الاقتصادي، وسباق التسلّح، والهزيمة السوفياتية في أفغانستان، ولعلّ أشدها قوة تطوّر تقانات التواصل. استفادت الإمبراطوريات الشريرة لهتلر وموسوليني وستالين من توافق مثالي وتطابق كامل بين أهدافها الاستبدادية وأدوات التحكّم المتوافرة وقتئذ. وما كان لهم أن يضللوا تلك الأعداد لتلك الفترة الزمنية من دون التوسيع الإلكتروني ومن دون الراديو والتلفزيون. وفي ستينيات القرن العشرين الميلادي تفوّق التلفزيون على كلّ وسائل الإعلام

الجماهيرية الأخرى، وثبتت أكثر فأكثر صعوبة التحكّم فيه. كان جدار برلين قادرًا على حبس الناس في السجون، لكنّه كان عاجزًا عن منع دخول صور الحرية الغربية وأصواتها ونمطها الاستهلاكي، فقد تراءى أنهما يسيران معًا. ولمّا انهار الاتحاد السوفياتي بعد 1989م، سارع أساطين وسائل الإعلام بالادعاء أنّ الفضل يعود لهم. وبينما كان ينظر إلى الماضي انطلاقًا من سنة 1997م، تفاخر تيد تورنر وما زال يدير شبكة سي أن أن وقتها، قائلاً: "لقد أدّينا دورًا إيجابيًّا. منذ تأسيس سي أن أن، انتهت الحرب الباردة، وتوقفت النزاعات في أمريكا الوسطى، وحلّ السلام في جنوب إفريقيا"[16].

لكن على غرار الثورات الأخرى في مجال التواصل، أثبت التلفزيون أنّه سلاح ذو حدّين: فضح عجز السوفيات في التحكّم في أفغانستان، كما فضح كذلك عجز الأمريكان في التحكّم في فيتنام. مدح الإشهار مفاتن النمط الاستهلاكي، كما عرى إفراطاته. وإذا ألهم أفنان الاقتصادات الاشتراكية بكسر أغلالهم، فقد ألهم كذلك أطفال المستفيدين منها بعضّ الأيادي التي كانت تُطعمهم. وإذا اكتسب مسحة سياسية قصيرة المدى سنة 1968م وإذا كان موالوه ميّالين دومًا للمواقف الأخلاقية اللافتة للنظر ذات التوجه اليساريّ المبهم، ففي قلب الثقافة الشبابية يكمن مذهب المتعة الفوضوية. والملاحظ أنّ الموسيقى كانت وسيلته المفضّلة. وانكشف كذلك التركيز المفرط على المخدرات لتيسير الهروب من الواقع الدنيوي وقيمه الوهمية نحو "عالم الليل السحري". أصبحت القوة الشرائية للشباب هائلة (وتبلغ القدرة الشرائية لمن تتراوح أعمارهم بين 14-25 سنة 70% من مبيعات الإسطوانات على سبيل المثال)[17] لدرجة أنّ ما كان يُعدّ مجموعة هامشية في خمسينيات القرن العشرين الميلادي، أضحى اليوم قوة دافعة في الثقافة الاستهلاكية.

كما ظهرت كذلك ردة فعل مقابلة لثقافة العقل على مستوى فكريّ أكثر على هيئة ذلك الجنوح المعروف إجمالاً تحت مسمّى "ما بعد الحداثة". ولحسن الحظ، أصبح المقام لا يسمح بتحرّي هذه الظاهرة المتنوّعة والثرية – والمتناقضة. ولعلّه يكفي أن نقول إنّ كلّ المنتمين لتيار ما بعد الحداثة يُجمعون على رفض كبريات السرديات والغائية والعقلانية. وهم ينتمون بشكل صريح لثقافة المشاعر والعواطف التي تمتدّ في الماضي لتبلغ "نهاية القرن" والرومنسية (والباروك بالفعل). وكما حصل في السابق، لا يتعلّق الأمر بدوران آخر لدورة العجلة بل بتقدّم جدليّ. ولا يمكن التكهّن إلى أين سوف تقودنا، لكن من المؤكّد أنّ المسلّمة المركزية للرومنسية – الباطنية المطلقة – ستؤدّي دورها. فالثورة الرومنسية لم تنتهِ بعد.

هوامش الخاتمة

1 Bryan Gilliam and Charles Youmans, 'Strauss, Richard', in Grove Music Online, Oxford Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40117pgi (accessed 7 Aug. 2009.(
2 See above, p. 102.
3 William Vaughan, German Romantic Painting (New Haven, 1980) p. 239.
4 Jethro Bithell, An Anthology of German Poetry (London, 1947) p. x.
5 Quoted in Hans-Ulrich Wehler, Deutsche Gesellschaftsgeschichre, vol. II: Von der Reformära bis zur industriellen und politischen 'Deutschen Doppelrevolution' 1815-1848/9 (Munich, 1987) p. 207.
6 Quoted in Linda Nochlin, Realism (London, 1971) p. 23.
7 Ibid., p. 41.
8 Carl E. Schorske, Fin de Siècle Vienna, Politics and Culture (Cambridge, 1981) pp. 24-5.
9 Eugene Weber, France: Fin de Siècle (Cambridge, Mass., 1986) p. 147.
10 Schorske, Fin de Siècle Vienna, p. 227.
11 Quoted in Ronald Hayman, Nietzsche: a Critical Life (London, 1995) p. 163.
12 Quoted in Martin Jay, 'From modernism to post-modernism', in T.C.W. Blanning (ed.), The Oxford Illustrated History of Modern Europe (Oxford, 1996) p. 262.
13 Ibid., p. 267.
14 David Watkin and Tilman Mellinghoff, German Architecture and the Classical Ideal 1740-1840 (London, 1987) p. 178.
15 Nikolaus Pevsner, An Outline of European Architecture, 5th edn (Harmondsworth, 1957) p. 285. The first edition was published in 1943.
16 Quoted in Armand Mattelart, Networking the World, 1794-2000 (Minneapolis and London, 2000) p. 95.
17 Axel Körner, 'Culture' in Mary Fulbrook (ed.), Europe since 1945 (Oxford, 2001) p. 159.

مراجع إضافية

مراجع إضافية

نصوص

Miriam Allott (ed.), *The Poems of John Keats* (London, 1970)

Gerhard von Breuning, *Memories of Beethoven. From the House of the Black-Robed Spaniards*, ed. Maynard Solomon (Cambridge, 1992)

Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, ed. Adam Phillips (Oxford, 1990)

Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France*, ed. Conor Cruise O'Brien (Harmondsworth, 1968)

David Cairns (ed.), *The Memoirs of Hector Berlioz* (London, 1969)

Michael Charlesworth (ed.), *The Gothic Revival 1720–1870. Literary Sources and Documents*, 3 vols (Mountfield, 2002)

David Charlton (ed.), *E.T.A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism* (Cambridge, 1989)

S.H. Clark (ed.), *Mark Akenside, James Macpherson, Edward Young: Selected Poetry* (Manchester, 1994)

Samuel Taylor Coleridge, *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, ed. Earl Leslie Griggs, vol. I (Oxford, 1956)

Thomas De Quincey, *Confessions of an English Opium Eater*, ed. Alethea Hayter (Oxford, 1971)

Otto Erich Deutsch (ed.), *Schubert. Memoirs by his Friends* (London, 1958)
Lorenz Eitner, *Neoclassicisim and Romanticism 1750–1850*, vol. I: *Enlightenment/Revolution* (London, 1971)
Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, Part One, trans. David Luke (Oxford, 1987), Part Two, trans. David Luke (Oxford, 1994)
Johann Wolfgang von Goethe, *The Sufferings of Young Werther*, trans. Bayard Quincy Morgan (London, 1957)
G.W.F. Hegel, *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, trans. T.M. Knox, 2 vols (Oxford, 1975)
H.C. Robbins Landon, *Beethoven. A Documentary Study* (London, 1975)
James Macpherson, *The Poems of Ossian*, ed. Howard Gaskill (Edinburgh, 1996)
H.S. Reiss (ed.), *The Political Thought of the German Romantics* (Oxford, 1955)
H.E. Rollins (ed.), *The Letters of John Keats, 1814–21*, 2 vols (Cambridge, 1958)
Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Ideas for a Philosophy of Nature as Introduction to the Study of this Science*, trans. Errol E. Harris and Peter Heath (Cambridge, 1988).
Friedrich Schlegel, *Lucinde and the Fragments*, ed. Peter Virchow (Minneapolis, 1971)
Stendhal, *Life of Rossini*, trans. Richard N. Coe (London, 1956)
Wilhelm Heinrich Wackenroder and Ludwig Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, ed. A. Gillies (Oxford, 1966)
Richard Wagner, *My Life* (Cambridge, 1983)

Adrian Williams (ed.), *Franz Liszt. Selected Letters* (Oxford, 1998)
Adrian Williams (ed.), *Portrait of Liszt by Himself and his Contemporaries* (Oxford, 1990)
William Wordsworth, *The Excursion*, E. de Selincourt and Helen Darbishire (eds), *The Poetical Works of William Wordsworth*, vol. 5 (Oxford, 1940–9)
William Wordsworth, *The Prelude. The Four Texts (1798, 1799, 1805, 1850)*, ed. Jonathan Wordsworth (London, 1995)
William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge, *The Lyrical Ballads with a Few Other Poems*, 1798 edn, published *in facsimile* (Woodstock, 1990)
Edward Young, *Conjectures on Original Composition, in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison* (London, 1759)

مراجع ثانوية

M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford, 1971)
K. Andrews, *The Nazarenes: a Brotherhood of German Painters in Rome* (Oxford, 1964)
Joseph-Marc Bailbé, *La Musique en France à l'époque romantique (1830–1870)* (Paris, 1991)
F. M. Barnard, *Herder's Social and Political Thought. From Enlightenment to Nationalism* (Oxford, 1965)
Andrew Beattie, *The Alps: A Cultural History* (Oxford, 2006)
Isaiah Berlin, 'The counter-enlightenment', in *idem, Against the Current: Essays in the History of Ideas* (London, 1979)
Isaiah Berlin, 'Herder and the Enlightenment', in Earl R.

Wasserman (ed.), *Aspects of the Eighteenth Century* (Baltimore and London, 1965)
Mark Berry, *Treacherous Bonds and Laughing Fire: Politics and Religion in Wagner's Ring* (Aldershot, 2006)
T.C.W. Blanning, *The Culture of Power and the Power of Culture. Old Regime Europe, 1660–1789* (Oxford, 2002)
Tim Blanning, *The Triumph of Music: Composers, Musicians and their Audiences, 1700 to the Present* (London, 2008)
Maurice Bowra, *The Romantic Imagination* (Oxford, 1961)
Nicholas Boyle, *Goethe. The Poet and the Age*, vol. 1: *The Poetry of Desire* (Oxford, 1991)
David Blayney Brown, *Romanticism* (London, 2001)
Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe* (London, 1978)
Marilyn Butler, *Romantics, Rebels and Reactionaries. English Literature and its Background 1760–1830* (Oxford, 1981)
David Cairns, *Berlioz*, vol. I: *The Making of an Artist, 1803–1832* (London, 1989)
Gertrude Cepl-Kaufmann and Antje Johanning, *Mythos Rhein. Zur Kulturgeschichte eines Stromes* (Darmstadt, 2003)
D.G. Charlton (ed.), *The French Romantics*, 2 vols (Cambridge, 1984)
Ilaria Ciseri, *Le Romantisme 1780–1860: la naissance d'une nouvelle sensibilité* (Paris, 2004)
Kenneth Clark, *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, with a new introduction and bibliography by J. Mordaunt Crook (London, 1995)
Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion. Romantic versus Classical Art* (London, 1973)
T.J. Clark, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848–1851* (London, 1973).

Jean Clay, *Romanticism* (Oxford, 1981)
Maurice Cranston, *The Romantic Movement* (Oxford, 1994)
David Daiches, *Robert Burns* (London, 1966)
S. Foster Damon, *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake* (Providence, 1965)
John R. Davis, *The Victorians and Germany* (Oxford, 2007)
Edward Dent, *The Rise of Romantic Opera*, ed. Winton Dean (Cambridge, 1976)
Andreas Dörner, *Politischer Mythos und symbolische Politik. Sinnstiftung durch symbolische Formen am Beispiel des Hermannmythos* (Opladen, 1995)
Jacques Droz, *Le romantisme allemand et l'état. Résistance et collaboration dans l'Allemagne napoléonienne* (Paris, 1966)
David Edmonds and John Eidinow, *Rousseau's Dog: Two Great Thinkers at War in the Age of Enlightenment* (London, 2006)
Herbert von Einem, *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760–1840* (Munich, 1978)
Alfred Einstein, *Music in the Romantic Era* (London, 1978)
Lorenz Eitner, *Neoclassicisim and Romanticism, 1750–1850*, vol. I, *Enlightenment/Revolution* (London, 1971)
Reinhold Ergang, *Herder and the Foundations of German Nationalism* (New York, 1931)
Gesa von Essen, *Hermannsschlachten. Germanen- und Römerbilder in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts* (Göttingen, 1998)
Michael Ferber (ed.), *A Companion to European Romanticism* (Oxford, 2005)
Elliot Forbes (ed.), *Thayer's Life of Beethoven*, revised edn (Princeton, 1969)
Michael Forsyth, *Buildings for Music. The Architect, the Musi-*

cian, and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day (Cambridge, Mass., 1985)

Paul Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries* (Princeton, 1960)

Walter Friedlander, *David to Delacroix* (New York, 1968)

Peter Fritzsche, *Stranded in the Present: Modern Time and the Melancholy of History* (Cambridge, Mass., 2004)

Hannelore Gärtner, *Georg Friedrich Kersting* (Leipzig, 1988)

Nigel Glendinning, *Goya and his Critics* (New Haven and London, 1977)

Helmut Grasshoff (ed.), *Geschichte der russischen Literatur von den Anfängen bis 1917*, 2 vols (Berlin, 1986)

F.W.J. Hemmings, *Culture and Society in France 1789–1848* (Leicester, 1987)

Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich* (London, 2000)

Werner Hofmann, *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830* (Munich, 1995)

Richard Holmes, *The Age of Wonder: How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science* (London, 2008)

Hugh Honour, *Neo-classicism* (Harmondsworth, 1968)

Hugh Honour, *Romanticism* (London, 1979)

Robert Hughes, *Goya* (London, 2003)

Jens Christian Jensen, *Caspar David Friedrich. Leben und Werk*, 10th edn (Cologne, 1995)

James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History* (Berkeley and Los Angeles, 1995)

Paul Johnson, *The Birth of the Modern: World Society, 1815–1830* (London, 1991)

Marion Kant (ed.), *The Cambridge Companion to Ballet* (Cambridge, 2008)
Elie Kedourie, *Nationalism*, 4th edn (Oxford, 1993)
E. Kennedy, *A Cultural History of the French Revolution* (1989)
David Kimbell, *Italian Opera* (Cambridge, 1991)
David Kimbell, *Verdi in the Age of Italian Romanticism* (Cambridge, 1981)
John Louis Kind, *Edward Young in Germany* (New York, 1906)
Eckart Klessmann, *Die deutsche Romantik* (Cologne, 1981)
Joachim Köhler, *Richard Wagner: The Last of the Titans* (New Haven and London, 2004)
Klaus Lankheit, *Revolution und Restauration 1785–1855* (Cologne, 1988)
David C. Large and William Weber (eds), *Wagnerism in European Culture and Politics* (Ithaca and London, 1984)
Michael Levey, *Rococo to Revolution: Major Trends in Eighteenth-Century Painting* (London, 1966)
Michael J. Lewis, *The Gothic Revival* (London, 2002)
James Macaulay, *The Gothic Revival, 1745–1845* (Glasgow, 1975)
Fiona MacCarthy, *Byron: Life and Legend* (London, 2003)
Alan Menhennet, *The Romantic Movement* (London, 1981) [on Germany]
Timothy Mitchell, *Art and Science in German Landscape Painting, 1770–1840* (Oxford, 1993)
Jean Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au Romantisme 1789–1830* (Paris, 1986)
Charles A. Moser (ed.), *The Cambridge History of Russian Literature* (Cambridge, 1989)

Martin Myrone, *Henry Fuseli* (London, 2001)
Rudolf Neuhäuser, *Towards the Romantic Age: Essays on Pre-romantic and Sentimental Literature in Russia* (The Hague, 1974)
Thomas Nipperdey, 'In Search of Identity: Romantic Nationalism', in J.C. Eade (ed.), *Romantic Nationalism in Europe* (Canberra, 1983)
Thomas Nipperdey, *The Rise of the Arts in Modern Society* (London, 1990)
Linda Nochlin, *Realism* (London, 1971)
Roberta J.M. Olson (ed.), *Ottocento: Romanticism and Revolution in Nineteenth-Century Italian Painting* (New York, 1992)
Roy Pascal, *The German Sturm und Drang* (Manchester, 1953)
Alfonso E. Pérez Sánchez and Eleanor A. Sayre (eds), *Goya and the Spirit of Enlightenment* (Boston, 1989)
Giorgio Pestelli, *The Age of Mozart and Beethoven* (Cambridge, 1984)
Nikolaus Pevsner, *Academies of Art – Past and Present* (Cambridge, 1940)
R. Porter and M. Teich (eds), *Romanticism in National Context* (Cambridge, 1988)
T.J. Reed, *Schiller* (Oxford, 1991)
Alexander Ringer (ed.), *The Early Romantic Era. Between Revolutions: 1789 and 1848* (London, 1990) [on music]
W.D. Robson-Scott, *The Literary Background of the Gothic Revival in Germany* (Oxford, 1965)
Charles Rosen, *The Romantic Generation* (New York, 1996)
Robert Rosenblum, *The Romantic Child from Runge to Sendak* (London, 1998)
Robert Rosenblum and H.W. Janson, *Art of the Nineteenth*

Century. Painting and Sculpture (London, 1984)
Stephen Rumph, *Beethoven after Napoleon. Political Romanticism in the Late Works* (Berkeley, Los Angeles and London, 2004)
Rüdiger Safranski, *Romantik. Eine deutsche Affäre* (Munich, 2007)
Jim Samson (ed.), *The Late Romantic Era. From the Mid-Nineteenth Century to the First World War* (London, 1991) [on music]
Donald Sassoon, *The Culture of the Europeans from 1800 to the Present* (London, 2006)
Derek Sayer, *The Coasts of Bohemia: A Czech History* (Princeton, 1998)
H.G. Schenk, *The Mind of the European Romantics* (Oxford, 1979)
Hans-Joachim Schoeps, *Deutsche Geistesgeschichte der Neuzeit*, vol. 3, *Von der Aufklärung zur Romantik* (Mainz, 1978)
James J. Sheehan, *German History, 1770–1866* (Oxford, 1989)
James J. Sheehan, *Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism* (New York, 2000)
Stewart Spencer and Barry Millington, *Wagner's Ring of the Nibelung* (London, 1993)
William St Clair, *That Greece Might Still Be Free. The Philhellenes in the War of Independence* (Oxford, 1972)
G.L. Strachey, *Landmarks of French Literature* (London, n.d.)
Rolf Toman (ed.), *Klassizismus und Romantik. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung 1750–1848* (Cologne, 2000)
Hugh Trevor-Roper, *The Invention of Scotland: Myth and History*, ed. Jeremy J. Cater (New Haven, 2008)

Raymond Trousson, 'Jean-Jacques Rousseau et son œuvre dans la presse périodique allemande de 1750 à 1800', *Dix-huitième Siècle*, 1 (1969)

John Tyrell, *Czech Opera* (Cambridge, 1988)

William Vaughan, *German Romantic Painting* (New Haven, 1980)

Alan Walker, *Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811–1847*, revised edn (London, 1989)

John Warrack, *Carl Maria von Weber*, 2nd edn (Cambridge, 1976)

L.A. Willoughby, 'Classic and romantic: a re-examination', *German Life and Letters*, 6 (1952)

C.M. Woodhouse, *The Philhellenes* (Cranbury, 1971)

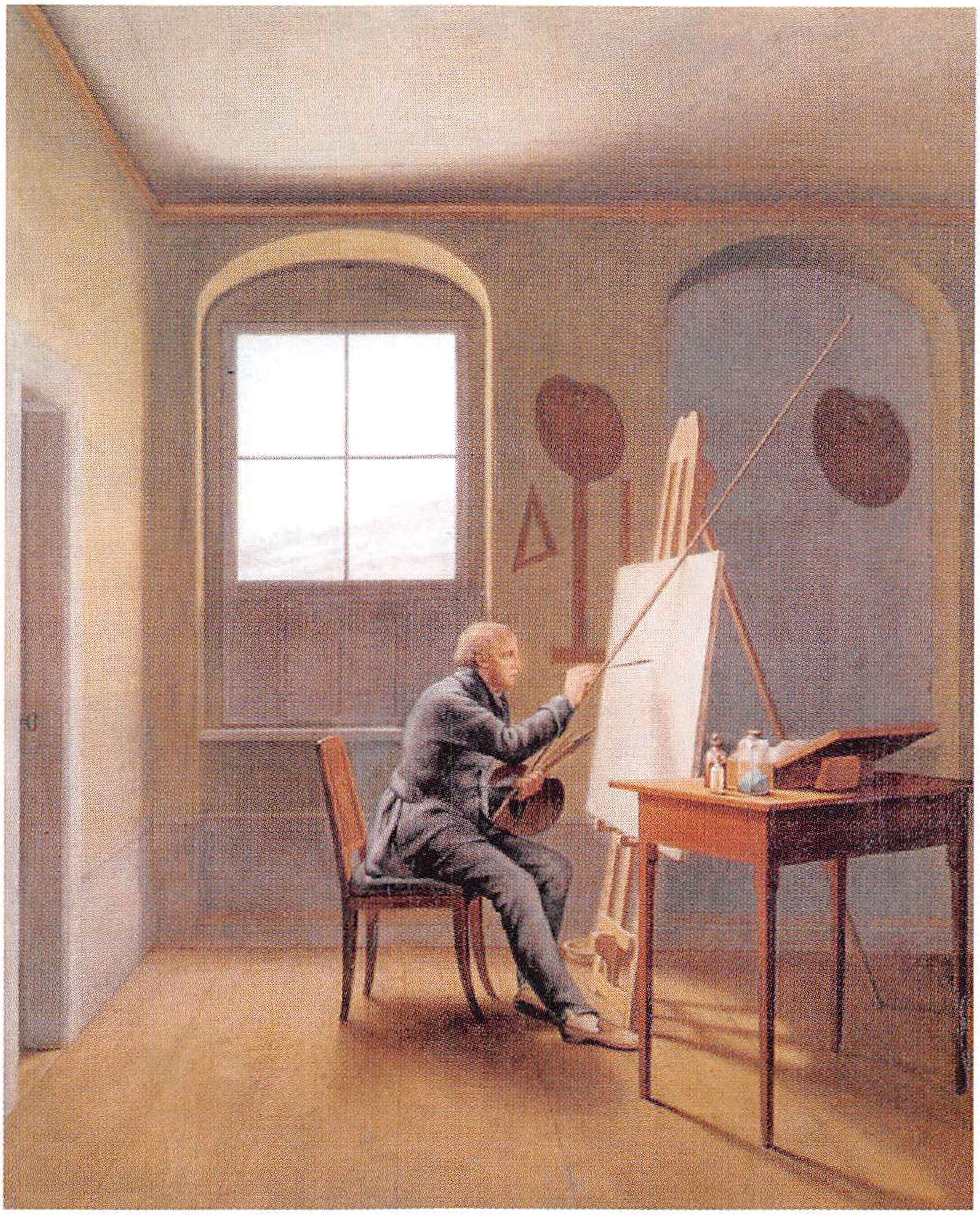
إصدارات وحدة الترجمة، إدارة البحوث والدراسات الثقافية، الدوحة

	العنوان	المترجم/المراجع	الزوج اللغوي	الطباعة والسنة
1	سمك القرش والنورس البحري دومينيك دو فيلبان	هاشم صالح ومحمد مخلوف مراجعة د. حسام الخطيب	فرنسي – عربي	بيروت 2005
2	مسلمو الغرب ومستقبل الإسلام طارق رمضان	د. إبراهيم الشهابي مراجعة د. حسام الخطيب	إنكليزي – عربي	بيروت 2005
3	تاريخ اللغات ومستقبلها هارالد هارمان	سامي شمعون مراجعة محمد فرززات	ألماني- عربي	بيروت 2006
4	فلسطين في الشعر الهسباني المعاصر محمد الجعدي	محمد الجعدي مراجعة د. حسام الخطيب	إسباني – عربي	بيروت 2006
5	شجرة الغاف باحثون من جامعة قطر	مجموعة باحثين، جامعة قطر	عربي	الدوحة 2007
6	شجرة الغاف باحثون من جامعة قطر	مجموعة باحثين، جامعة قطر	إنكليزي	الدوحة 2007
7	هل كنّا مثل أيّ عاشقين؟ نفتاج سارنا	د. منذر محمد	إنكليزي – عربي	بيروت 2006
8	القضية المشتركة د. فيليب آغران	عبدالودود العمراني مراجعة د. حسام الخطيب	فرنسي – عربي	دمشق، 2007
9	عصر النفط ليوناردو ماوجري	د. إبراهيم الشهابي	إنكليزي – عربي	الدوحة 2008
10	حكايات من الأدب الشعبي الفارسي من شهنامه الفردوسي	د. مصطفى باكور	فارسي – عربي	دمشق، 2008

	العنوان	المترجم/المراجع	الزوج اللغوي	الطباعة والسنة
11	بنت عرب إفلين شاكر	أمل منصور مراجعة د. فائقة صديقي	إنكليزي – عربي	دمشق، 2008
12	عناق الأسرة نوبو كوجيما	د. منذر محمد	إنكليزي – عربي	دمشق، 2009
13	عروق القدس النازفة مجموعة باحثين، تحرير د. منير العكش	د. منير العكش	إنكليزي – عربي	الدوحة، 2010
14	اللغة والثقافة كلير كرامش	د. أحمد الشيمي مراجعة عبدالودود العمراني	إنكليزي – عربي	الدوحة، 2010
15	مستقبل الدراسات الأدبية غومبرخت، والتر موزر	د. ربى محمود ود. منذر محمد	فرنسي وإنكليزي – عربي	الدوحة، 2010
16	عصارة الأيام سمرست موم	د. حسام الخطيب	إنكليزي – عربي	الدوحة 2010
17	كُتُب تحترق، تاريخ المكتبات لوسيان بولاسترون	هاشم صالح ومحمد مخلوف مراجعة عبدالودود العمراني	فرنسي – عربي	تونس 2010
18	الترجمة والعولمة مايكل كرونين	محمود الهاشمي وعبدالودود العمراني مراجعة د. حسام الخطيب	إنكليزي – عربي	بيروت، 2010
19	العلم في الترجمة سكوت مونتغومري	د. إبراهيم الشهابي مراجعة وفاء التومي	إنكليزي – عربي	الدوحة، 2010
20	ضفدع مقاطعة كالافيراس وقصص أخرى مارك توين	خليفة الهزاع	إنكليزي – عربي	بيروت، 2011
21	محاضرات الحائزين على نوبل للأدب 2010-2000 مجموعة مؤلفين	عبدالودود العمراني مراجعة وفاء التومي	إنكليزي وإسباني وفرنسي وألماني – عربي	بيروت وتونس، 2011

	العنوان	المترجم/المراجع	الزوج اللغوي	الطباعة والسنة
22	جسور إلى اللانهاية مايكل غيلن	د. عامر شيخوني مراجعة بدرالدين علاء الدين ووفاء التومي	إنكليزي - عربي	الدوحة، 2011
23	الهند تظفر بالحرية أبو الكلام آزاد	د. نبيلة الزواوي مراجعة أ.د. محمد لطفي اليوسفي	إنكليزي - عربي	الدوحة، 2011
24	منظومة حيوانات قطر محمد جاسم العبدالجبار	بدور القحطاني وسامي بن صغير مراجعة فرانسيس غيلسبي	عربي - إنكليزي	الدوحة 2011
25	الحرية الافتراضية داون نونسياتو	أنور الشامي مراجعة وفاء التومي	إنكليزي - عربي	الدوحة 2011
26	المال العزيز مارثا ماكفي	أ.د. منذر محمد محمود مراجعة عبدالودود العمراني	إنكليزي - عربي	الدوحة 2012
27	سعيًا للصّمت جورج بروشنيك	د. إبراهيم الشهابي مراجعة وفاء التومي	إنكليزي - عربي	الدوحة 2012
28	المتعة في تعلّم اللغات فابيو كاون	د. رشيد بلحبيب	فرنسي - عربي	الدوحة 2012
29	مهر الصياح **The Korak Council** أمير تاج السر	عبدالوهاب عبدالله وأمل عبدالله	عربي - إنكليزي	الدوحة 2012
30	محاضرات الحائزين على نوبل للأدب 1985-1999 مجموعة مؤلفين	عبدالودود العمراني مراجعة وفاء التومي	إنكليزي وايطالي وفرنسي وألماني - عربي	بيروت وتونس 2012
31	أسطورة الإنسان والبحيرة **La Fable du Lac** دلال خليفة	د. جلال الغربي	عربي-فرنسي	باريس 2012
32	دليل المؤلف وكاتب السيناريو ناديج دوفو	د. شكري مبخوت	فرنسي-عربي	الدوحة 2012

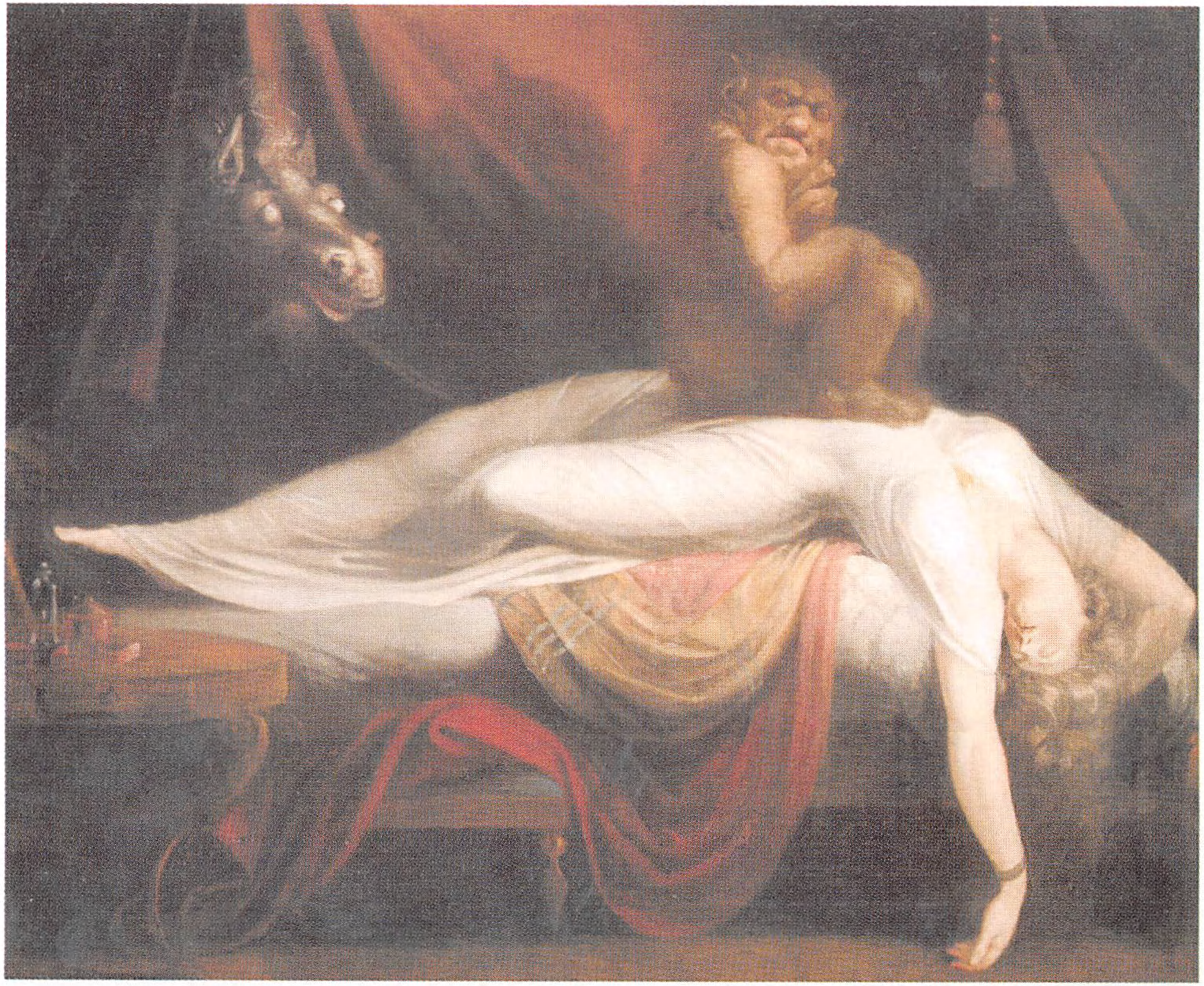
	العنوان	المترجم/المراجع	الزوج اللغوي	الطباعة والسنة
33	العابرون إلى الداخل وقصص أخرى **Inbound Travelers and other stories** جمال فايز	محمد خليدي ود. منيرة المهندي مراجعة فرنسيس غيلسبي	عربي–إنكليزي	الدوحة 2013
34	أنا الياسمينة البيضاء **Io, Gelsomino Bianco** دلال خليفة	د. كلاوديا تريسو	عربي–إيطالي	الدوحة 2013
35	الفنون الإسلامية **Les Arts Islamiques** مجموعة مؤلفين	وفاء التومي وآخرون	عربي–فرنسي	الدوحة 2013
36	الأريكة البشرية وقصص أخرى **The Human Chair** إيدوغاوا رامبو،	خليفة هزاع	(ياباني) إنكليزي–عربي	بيروت 2013



لوحة جورج فريدريش كيرستينغ: "كسبار دافيد فريدريش في مرسمه". يقطع الفنان الرومنسي الصلة مع العالم الخارجي ويكتفي داخل مرسمه بالأساسيات لينظر في باطنه بحثًا عن الإلهام. [المترجم]



هنري واليس: "موت شاترتون"، والمقصود الشاعر توماس شاترتون (1752–1770م). وقد كتب جون كيتس في قصيدة يرثيه: آه يا شاترتون، ما أتعس مصيرك!/ يا طفل الأسى، وابن الشقاء! / لقد زارتك غشاوة الموت باكرًا،/ بينما كانت عبقريّتك متألِّقة لطيفة ومناظرتك رفيعة المستوى. [المترجم]



هنري فوزيلي: "الكابوس" يُعدّ الليل من وجهة نظر الرومنسيين الوقت الملائم ليفصح العقل الباطني عن نفسه. وكان فوزيلي يرى أنّ "الأحلام مناطق الفن التي لم يجر استكشافها". [المترجم]



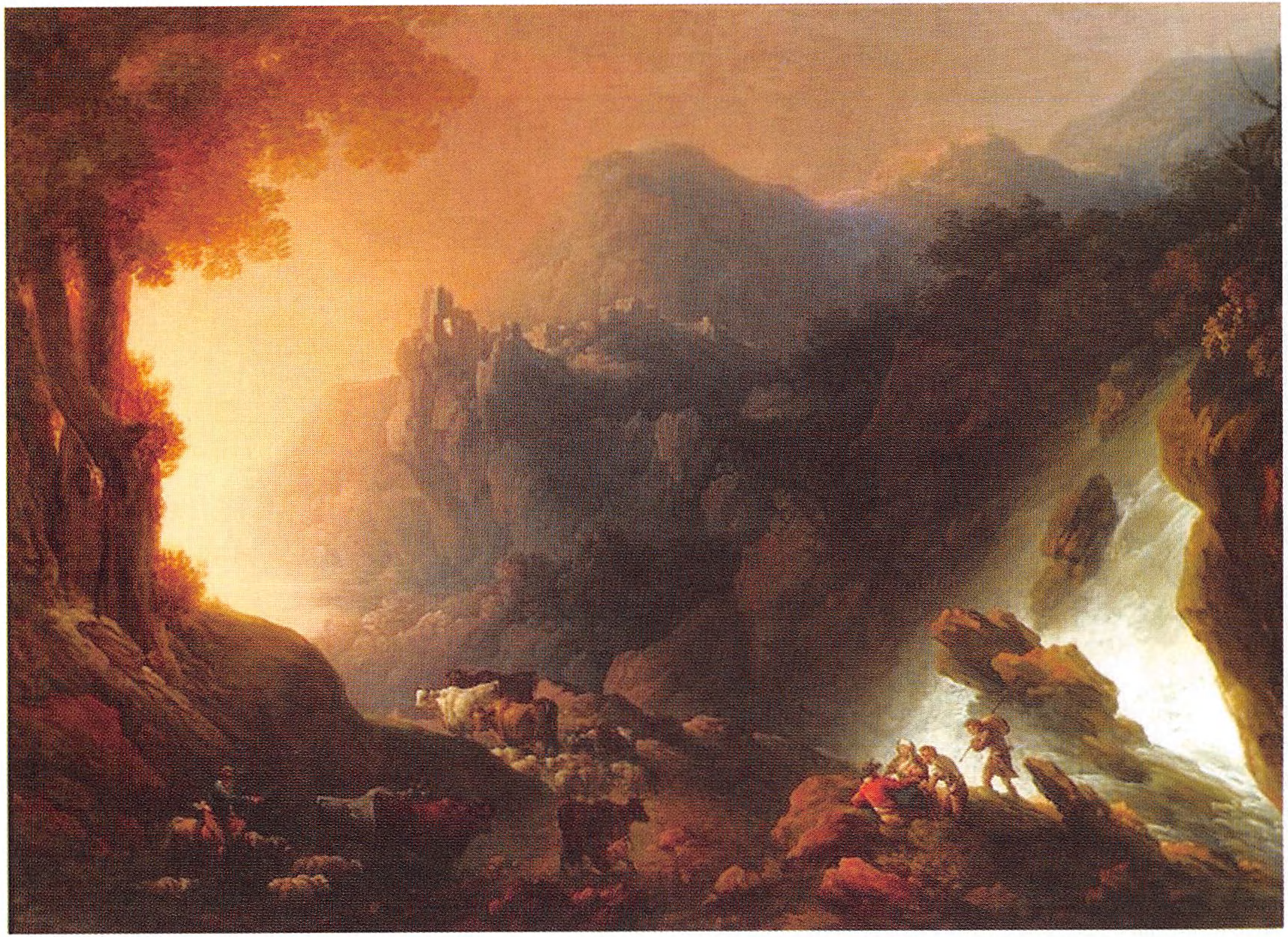
جوزيف تورنر: "شلالات رايشنباخ الكبرى"

اتفق الرومنسيون مع الشاعر بايرون على أنّ سويسرا "أكثر المناطق رومنسية في العالم".



كسبار دافيد فريدريش: "قبور الأبطال القدامى"

على طريقته اللطيفة والمجازية المميّزة، يتكهّن فريدريش بأفول إمبراطورية نابليون. [المترجم]

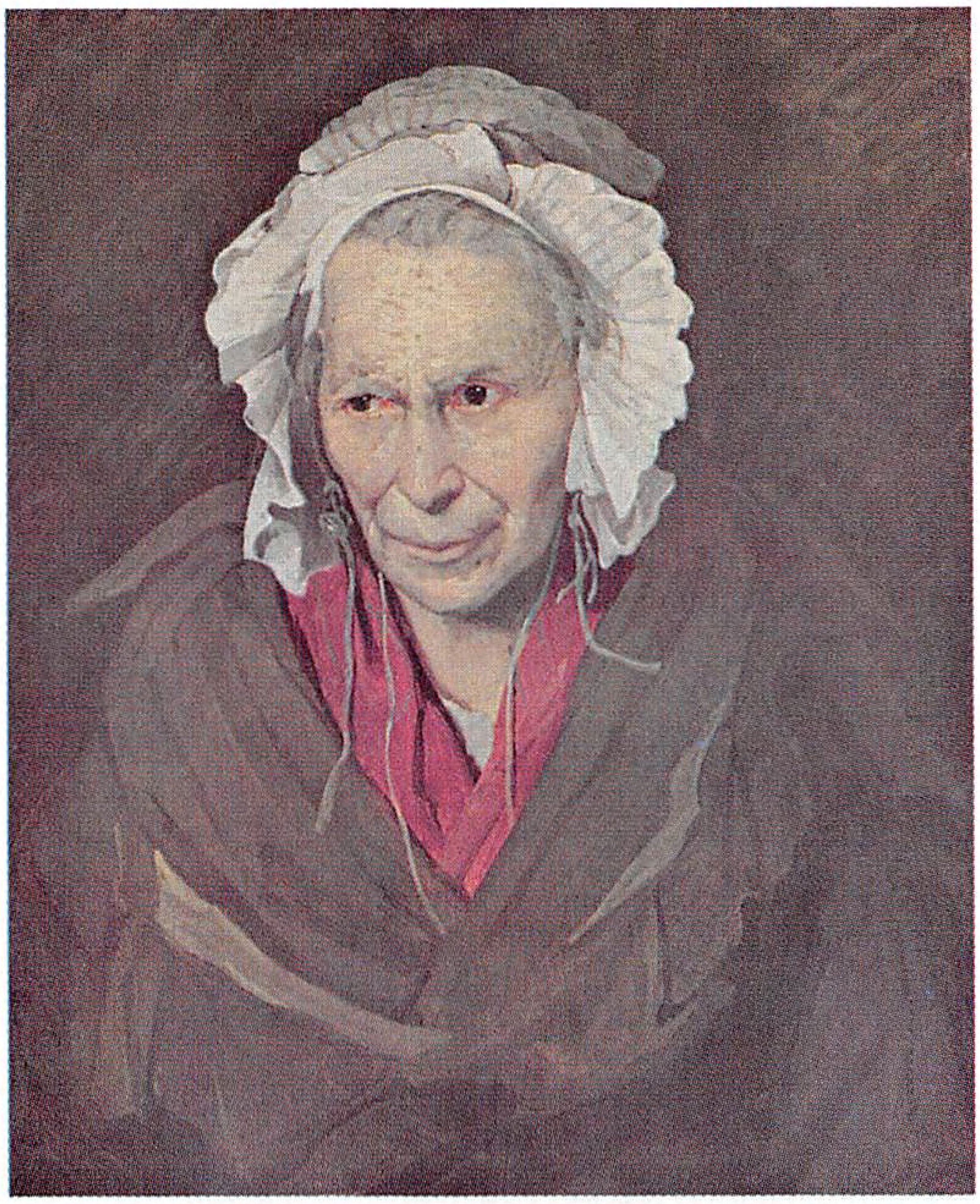


لوحة الرسام الرومنسي النمساوي من أصل بولندي **فرنسيساك لامبي**:

" الشلالات الجبلية" زمن الغروب (حوالي **1830**م) [المترجم]



رومنسية "عطيل ودسديمون في البندقية" كما تصوَّرها الرسام الرومنسي الفرنسي تيودور شاسيريو (1850م). والشخصيتان مقتبستان من مسرحية شكسبير "عطيل" الذي استوحاها بدوره من قصة إيطالية بعنوان "النقيب المغربي" كتبها سينتيو تليمذ جيوفاني بوكاتشيو. [المترجم]





أبدى الرومنسيون تعاطفًا عميقًا مع المختلين عقليًا لدرجة أنّ من بينهم من رغب في عيش
تجربة الجنون. اللوحتان للرسام الفرنسي تيودور جيريكو.
"المختلة عقليًا، جنون الغيرة" (أعلاه) و"هوس السرقة" (أدناه) [المترجم]



فرنسيسكو غويا: "الثالث من مايو 1808م"، المتمردون الإسبان
على الجيش الفرنسي يواجهون الإعدام رميًا بالرصاص



لوحة الرسام الفرنسي أوجين دولاكروا: "خيول عربية هائجة داخل إسطبل" (1860م)

من قصيدة "البحيرة" للشاعر الرومنسي لامارتين

(ترجمة نقولا فياض)

أهكذا أبداً تمضي أمانينا   نطوي الحياةَ وليلُ الموت يطوينا
تجري بنا سُفُنُ الأعمارِ ماخرة   بحرَ الوجودِ ولا نُلقي مراسينا؟

بحيرةَ الحبِّ حيّاكِ الحيا فَلَكَمْ   كانت مياهُكِ بالنجوى تُحيّينا
قد كنتُ أرجو ختامَ العامِ يجمعنا   واليومَ للدهر لا يُرجى تلاقينا

فجئتُ أجلس وحدي حيثما أخذتْ   عني الحبيبةُ آيَ الحبّ تَلْقينا
هذا أنينُكِ ما بدّلتِ نغمتَهُ   وطال ما حُمّلتْ فيه أغانينا

وفوق شاطئكِ الأمواجُ ما برحتْ   تُلاطم الصخرَ حيناً والهوا حينا
وتحت أقدامها يا طالما طرحتْ   من رغوة الماءِ كفُّ الريحِ تأمينا

هل تذكرين مساءً فوق مائكِ إذ   يجري ونحن سكوتٌ في تصابينا؟
والبرُّ والبحر والأفلاكُ مصغيةٌ   مَعْنا فلا شيءَ يُلهيها ويُلهينا

إلا المجاذيفُ بالأمواج ضاربةً   يخالُ إيقاعَها العشّاقُ تلحينا
إذا برنّةِ أنغامٍ سُحرتُ بها   فخِلتُ أن الملا الأعلى يُناجينا

والموجُ أصغى لمن أهوى، وقد تركتْ   بهذه الكلماتِ الموجَ مفتونا:
يا دهرُ قفْ، فحرامٌ أن تطيرَ بنا   من قبل أن نتملّى من أمانينا

ويا زمانَ الصِّبا دعنا على مَهَلٍ   نلتذُّ بالحبِّ في أحلى ليالينا
أجبْ دعاءَ بني البؤسى بأرضكَ ذي   وطرْ بهم فهمُ في العيش يشقونا

خُذِ الشقيَّ وخذْ مَعْهُ تعاستَهُ   وخلّنا فهناءُ الحبِّ يكفينا
هيهات هيهات أن الدهرَ يسمع لي   فالوقتُ يفلت والساعاتُ تُفنينا

أقولُ لليلِ قفْ، والفجرُ يطردُهُ   مُمزِّقاً منه سِتراً بات يُخفينا
فلنغنمِ الحبَّ ما دام الزمانُ بنا   يجري، ولا وقفةٌ فيه تُعزّينا...

Le Lac (Alphonse de Lamartine) Extraits

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour?

Ô lac! l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir!

Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes,
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés,
Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes
Sur ses pieds adorés.

Un soir, t'en souvient-il? nous voguions en silence;
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.

Tout à coup des accents inconnus à la terre
Du rivage charmé frappèrent les échos;
Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère
Laissa tomber ces mots:

"Ô temps! suspends ton vol, et vous, heures propices!
Suspendez votre cours:
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours!

"Assez de malheureux ici-bas vous implorent,
Coulez, coulez pour eux;
Prenez avec leurs jours les soins qui les dévorent;
Oubliez les heureux.

"Mais je demande en vain quelques moments encore,
Le temps m'échappe et fuit;
Je dis à cette nuit: Sois plus lente; et l'aurore
Va dissiper la nuit.

"Aimons donc, aimons donc! de l'heure fugitive,
Hâtons-nous, jouissons!
L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive;
Il coule, et nous passons!"



الشاعر الرومنسي الفرنسي ألفونس دولامارتين (1790 - 1869م)



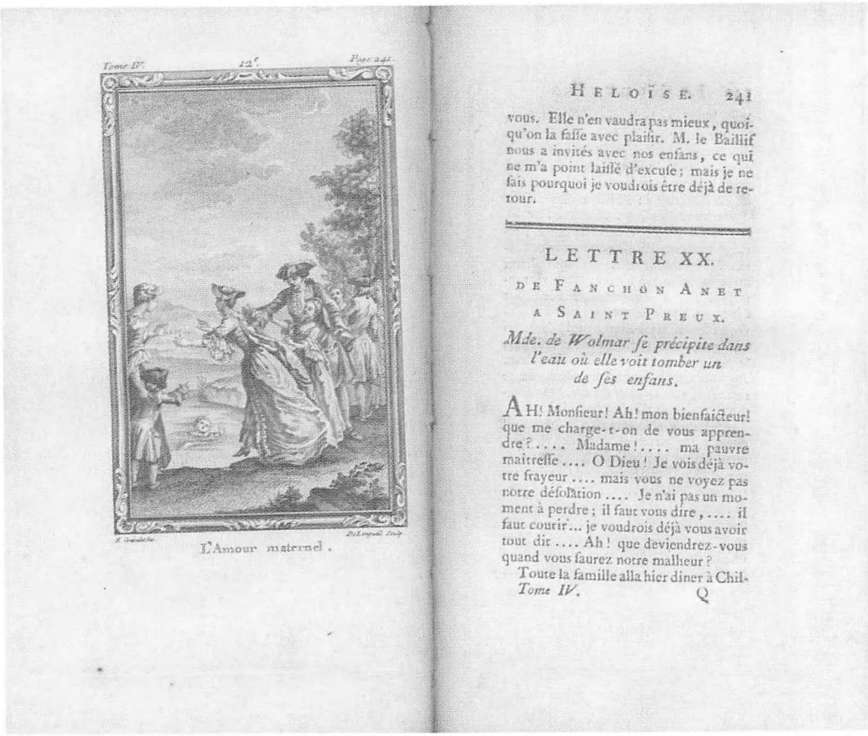
"بوابة المقبرة" (1824م) للرسام الرومنسي كسبار دافيد فريدريش. الموت ومرور الزمن من المحاور الرئيسية التي تناولها الرومنسيون في الرسم والشعر والموسيقى وغيرها من الفنون.
[المترجم]



من أهم الفلاسفة الرومنسيين، جورج فريدريش هيغل (1770 - 1831م)
بريشة الرسام جاكوب شليزنغير (1831م)



لوحة الرسام فرانز بفور: الكونت هابسبورغ والراهب (1809 – 1810م) وترمز إلى الوحدة بين العرش والكنيسة إذ يقدّم الحاكم حصانه إلى الراهب لعبور مياه النهر الهائج لجلب بعض مستلزمات الطقوس الدينية المسيحية لشخص يحتضر.


Tome IV. 12e. Page 241.

L'Amour maternel.

HELOÏSE. 241

vous. Elle n'en vaudra pas mieux, quoiqu'on la fasse avec plaisir. M. le Baillif nous a invités avec nos enfans, ce qui ne m'a point laissé d'excuse; mais je ne sais pourquoi je voudrois être déjà de retour.

LETTRE XX.

DE FANCHON ANET A SAINT PREUX.

Mde. de Wolmar se précipite dans l'eau où elle voit tomber un de ses enfans.

AH! Monsieur! Ah! mon bienfaicteur! que me charge-t-on de vous apprendre? .... Madame! .... ma pauvre maîtresse .... O Dieu! Je vois déjà votre frayeur .... mais vous ne voyez pas notre désolation .... Je n'ai pas un moment à perdre; il faut vous dire, ... il faut courir ... je voudrois déjà vous avoir tout dit .... Ah! que deviendrez-vous quand vous saurez notre malheur?

Toute la famille alla hier dîner à Chil-

Tome IV. Q

"جولي أو الهيلويز الجديدة"، من تأليف جان جاك روسو، من الروايات المنتمية للمدرسة الرومنسية في أسلوبها وشخصياتها